Nicht f. d. Austausch

Der Theaterkritiker Friedrich Wilhelm Gubitz

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Friedrich Pruskil

aus Berlin

Tag der mündlichen Prüfung: 12. November 1936

Tag der Promotion: 15. Dezember 1937

1937

Druck: Triltsch & Huther, Berlin O 27

P 144

Berichterstatter: Prof. Dr. Julius Petersen

Prof. Dr. Arthur Hübner †

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Diese Arbeit erscheint im Verlag Otto Elsner, Berlin als Band 9 der Reihe „Theater und Drama".

Das Kapitel „Friedrich Wilhelm Gubitz als Kritiker des Königstädtischen Theaters" wurde mit Erlaubnis der Fakultät herausgenommen und erscheint in der Zeitschrift des Vereins für Geschichte Berlins, Jahrgang 1937 Heft 4.

Meinen Eltern

Inhalt

Seite

Einleitung: Biedermeiertum bei Friedrich Wilhelm Gubitz 1

Erster Teil: Lebenslauf und Gesamtschaffen als Publizist 4

Zweiter Teil: Gubitz als Theaterschriftsteller 14

Dritter Teil: Gubitz als Theaterkritiker 20

1. Kapitel: Gubitz als Berliner Korrespondent am Morgenblatt (1807—20) und als Kritiker des Schauspielhauses an der Spenerschen Zeitung (1812 u. 13) während der Direktion Ifflands . . . 20
   a. Kritik vor Gubitz, ihr Einfluß auf ihn und seine erste Entwicklung als Kritiker 20
   b. Das Schauspielhaus in Berlin unter Iffland 24
   c. Gubitz als Kritiker des Schauspielhauses 27

2. Kapitel: Gubitz als Theaterkritiker am „Gesellschafter", am Morgenblatt und an der Vossischen Zeitung während der Direktionszeit der Intendanten Graf Brühl und Graf von Redern (1815—42) . . 39
   a. Reaktion und Zensurwesen 39
   b. „Der Gesellschafter" 39
   c. Politischer Charakter der Theaterkritik während der Reaktionszeit, Opposition des Theaters gegen die Kritik und Gubitz's Berufung zum Theaterreferenten der Vossischen Zeitung . . . 42
   d. Gubitz als Kritiker des Schauspielhauses während der Direktionszeit Brühls 48
   e. Gubitz als Kritiker des Schauspielhauses während der Direktionszeit von Redern 54

3. Kapitel: Gubitz als Kritiker des Schauspielhauses an der Vossischen Zeitung und im „Gesellschafter" während der Intendanz Küstners (1842—51) 61
   a. Das Schauspielhaus unter Küstner 61
   b. Gubitz als Kritiker des Schauspielhauses 62
   c. Gubitz als Mitglied des Lesekomitees 67

4. Kapitel: Gubitz als Kritiker des Schauspielhauses an der Vossischen Zeitung vom Beginn der Direktion Hülsen bis zu seinem Tode (1851—70) 71
   a. Das Schauspielhaus unter Hülsen 71
   b. Gubitz als Kritiker des Schauspielhauses 71

5. Kapitel: Das Wesen der Gubitzschen Kritik 76
   a. Welche Einflüsse bestimmen das Wesen seiner Kritik 76
   b. Aufbau und Stil 77
   c. Kunstansichten und Methode 83

6. Kapitel: Vergleich mit anderen Kritikern 91

Anhang:
   a. Nachweis der von Gubitz geschriebenen Kritiken 93
   b. Aufzählung seiner wichtigsten Kritiken 96

Verzeichnis der mehrfach und abgekürzt zitierten Schriften 99

Personen- und Sachregister 100

Einleitung.

Biedermeiertum bei Friedrich Wilhelm Gubitz

Die während der letzten Jahre neu aufgelebte Biedermeierforschung ist über die ersten schwierigen Ansätze noch nicht hinausgekommen.[1]) Zwar fehlen die grundlegenden Erkenntnisse über zeitliche Ausdehnung und geistesgeschichtliche Abgrenzung noch ebenso wie eine klare Definition der Begriffe, doch ist schon viel gewonnen mit der Wahl eines Standpunktes, von dem aus die Wertung der positiven und ernsthaften Züge am Biedermeier möglich sein wird. Der Grundzug dieses nicht leicht zu begreifenden Kunst- und Lebensstils scheint eine neue politische Haltung zu sein, die sich unter dem Druck der politischen Tatsachen im zweiten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts im deutschen Bürgertum herauszukristallisieren begann. Ereignisse wie die preußische Katastrophe 1806 und Napoleons Niederlage an der Beresina — wahre Gottesgerichte — mußten den erschütterten Bürger zur Selbstbesinnung und Selbstgenügsamkeit hinführen und ihm die Restaurationsbestrebungen einer Heiligen Allianz nicht ganz unberechtigt erscheinen lassen. Die siegreiche Reaktion brachte ihm seine Ohnmacht voll zum Bewußtsein. Der bestehende Widerspruch zwischen seinen politischen Idealen und den politischen Tatsachen zwang jede romantische Schwärmerei in die stärkste Resignation; denn die Romantik hatte das individuelle Gefühl emanzipiert und damit dem Menschen in bedenklicher Weise den Blick für die Realität des Lebens getrübt. Dagegen war die Aufklärung bestrebt gewesen, den Menschen in die diesseitige Welt einzuspannen und ihm die Erfüllung der Sittengesetze zur selbstverständlichen Pflicht zu machen. Dieser im Bürgertum noch vorhandene vernunftbetonte Sinn für die Notwendigkeit, den Tatsachen des Lebens nicht auszuweichen, widerstand der drohenden Resignation. In dem Bestreben, die Gegensätzlichkeit zwischen Fortschrittswillen und Restaurationsbestrebung zu ertragen, beschränkte man sich darauf, im engen Rahmen der verbliebenen Bewegungsfreiheit mit preußischer Selbstzucht und aller Tugendhaftigkeit, der die bürgerliche Aufklärung jemals fähig war, für Familie, Volk und Staat das eben noch Erlaubte zu leisten. Dieses Verhalten als Untertan wird zum neuen Stilelement der bürgerlichen Lebensführung.

Schwerlich läßt sich zur Veranschaulichung solcher Lebenshaltung ein besseres Beispiel nennen als Friedrich Wilhelm Gubitz. Während

[1]) Adolf von Grolman: „Biedermeier-Forschung". Dichtung und Volkstum. Jahrgang 1935 Heft 3 S. 311—325.

der Machtkämpfe zwischen Romantik und Aufklärung aufgewachsen, kam er durch eine ungewöhnlich harte Lebensschule schon in jungen Jahren zu der nach Selbstbeherrschung und Leistung strebenden Aufklärung, obgleich er bereits zur Generation der Romantiker gehörte. Der Aufklärung ist Gubitz auch später als Mensch und als Kritiker treu geblieben. Zwar lassen sich gelegentlich Beziehungen zur Romantik feststellen, doch im Grunde stand er ihr immer völlig fremd gegenüber. Er wählte von beiden Richtungen die für ihn zweckmäßigere Lebensform und sah erst in zweiter Linie den Unterschied im künstlerischen Geschmack. Daher spricht aus seinen Kritiken oft mehr der durch ein hartes Leben gegangene und aus eigener Erfahrung sprechende Volkserzieher als der nach dem Dogma der Aufklärung urteilende Kunstrichter.[2])

Wir finden also bei Gubitz die besten Voraussetzungen für ein Biedermeierleben. Den tragischen Gegensatz von Aufklärung und Romantik erlebt er schon in früher Jugend in sich selbst. Der Verzicht auf einen Jugendtraum, auf den unter großen Opfern bereits erreichten Beruf, weckte in dem Knaben ein Gefühl der Resignation und schärfte seinen Blick für das schicksalhafte Eingreifen störender Umstände in das zielstrebige Schaffen des Bürgers. Den Blick auf das wirklich Vorhandene und Erreichbare zu richten, lernte er bald. Die Renommiersucht und Leistungsunfähigkeit der Romantiker fand bei ihm entrüstete Ablehnung. So gelang es ihm durch Fleiß und Tüchtigkeit für sein eigenes Leben Sehnsucht und Wirklichkeit im Rahmen des Gegebenen auszusöhnen. Für ihn ist es eine Selbstverständlichkeit, seinen harten Lebenskampf ohne Beanspruchung fremder Hilfe zu führen. Trotz seiner liberalen Neigungen besaß er ein konstantes Maß von „Anhänglichkeit" für den Preußischen Staat und für das Königtum. Ohne sich im Einsatz für sie besonders auszeichnen zu wollen, tat er ganz selbstverständlich seine Pflicht, sobald sie an ihn herantrat. Er ging während der Napoleonherrschaft für seine preußische Gesinnung in französische Gefängnisse und vermißte kaum den ausgebliebenen Dank, weist nur gelegentlich darauf hin, als er einmal das Ministerium um gerechtere Behandlung durch die Zensur bitten muß. Mit ihr hatte er als Publizist sehr viel zu tun. Obgleich ständig mit den Zensoren in Verhandlungen oder auch im offenen Kampfe, blieb er doch — wie es allerdings auch gar nicht anders möglich war, wenn er publizistisch tätig sein wollte — mit seinem Streben auf dem nüchternen Boden der Tatsachen und war bereit, dem Zensor zu geben, was des Zensors ist.

Doch wohl kaum zu übertreffen und daher prächtigstes Biedermeiertum ist das jahrzehntelange treue Ausharren bei der ihm oft sehr wenig zusagenden und später gern gemiedenen Theaterkritik. Seine Berufung zum Theaterreferenten an der Vossischen Zeitung im Jahre 1823 geschieht im Interesse der Restaurationsbestrebungen des Staates.

---

[2]) Spen. Ztg. 22. 9. 12.

Gubitz hat in diesem Amt, das ihn mit seinen politischen Ansichten mitunter in Konflikt bringen mußte, stillschweigend seine Pflicht getan. Durch die Förderung des nationalen Standpunktes in der Kunst und sein Eintreten für die Erhaltung moralischer und gesellschaftlicher Grundsätze und Sittenregeln stellte er die Theaterkritik in den Dienst des Staates. Übertreibungen und philisterhafte Züge fehlen dabei nicht, sodaß wir das vollständigste Bild eines Theaterkritikers der Biedermeierzeit erhalten.

Den Anschluß an das Junge Deutschland fand Gubitz bei seiner mehr praktischen als dogmatischen Einstellung zur Aufklärung recht leicht, bestand doch hier eine innere Verwandtschaft mit dem Biedermeier. Das Junge Deutschland konnte sein politisches Programm nicht verwirklichen, litt also auch unter dem Zwiespalt von Idee und Wirklichkeit. Natürlich ist Gubitz kein Jungdeutscher geworden, sondern bei Aufklärung und Biedermeiertum geblieben, indem er die Tendenzen der neuen Richtung bedenkenlos und geschickt seinen bisherigen Ansichten unter- und einzuordnen verstand. So blieb er im Grunde stets der alte, war der letzte Ritter der Berliner Aufklärung, ohne jedoch, wie vor ihm Friedrich Nicolai, im Dogma zu erstarren und damit der Lächerlichkeit ausgeliefert zu sein.

Erster Teil.

Lebenslauf und Gesamtschaffen als Publizist

Für die Darstellung von Gubitz's ungewöhnlichem Entwicklungsgang und seinem überaus fruchtbaren Gesamtschaffen stehen uns fast nur seine recht glaubwürdigen „Erlebnisse" zur Verfügung. Die Familie ist schwedischer Abkunft und lebte vermutlich nicht ohne Wohlstand durch mehrere Generationen in den Berufen des Advokaten, Rentamtmanns, Pfarrers, Schriftstellers und Arztes im Thüringischen. Zwar neigte unseres Kritikers lebenslustiger und gern ein wenig spintisierender Großvater zur Leichtlebigkeit. Doch stand ihm eine energische Frau zur Seite, die es nach dem Tode des Gatten verstand, durch einen regen Weinhandel ein kleines Vermögen zusammenzubringen. Dieser Ertrag zähen Fleißes sollte später für die Ausbildung des ihr an Energie und Fleiß gleichwertigen Enkels von Wichtigkeit werden. Nicht minder zeigte ihr ältester Sohn Christoph, der Vater unseres Wilhelm Gubitz, diese wertvolle Familieneigenschaft. Er lief seiner Mutter fort, als sie ihn zum Kaufmann machen und in ihr Geschäft einspannen wollte. Trotz guter Schulbildung zog er es vor, ein Handwerk zu erlernen, und wurde Buchdrucker. Nach den Hungerjahren 1770—71 fand der sehr jung Verheiratete eine Anstellung in Leipzig bei Breitkopf. Doch der Berliner Buchdrucker Unger[1]) zog 1789 den gut angelernten und anstelligen Stahlschneider Gubitz durch eine Lohnerhöhung nach Berlin. Nachdem sich Unger lange vergeblich um die Erfindung einer brauchbaren und ansprechenden Frakturschrift bemüht hatte, ließ er seinen neuen Mitarbeiter nach eigenem Ermessen Typen schneiden, die bald recht beliebt waren und mit Unrecht, wie dessen Sohn später öffentlich festzustellen bemüht war, „Ungersche Schriften" genannt wurden.[2])

So kam der am 27. Februar 1786 in Leipzig geborene Friedrich Wilhelm Gubitz mit den Eltern nach Berlin und wuchs hier unter zwölf zum Teil früh verstorbenen Geschwistern auf. Recht ärmlich waren die Verhältnisse der Familie. Der Knabe besuchte mit mehreren Geschwistern als Freischüler eine Bürgerschule. Obgleich sein Lehrer der Meinung war, daß der neunjährige Wilhelm befähigt wäre, in einer höheren Schule sogar die unterste Klasse zu überspringen, sah sich der Vater gezwungen, den Knaben schon jetzt zum Miterwerb und

[1]) Er war seit 1800 auch Professor der Holzschneidekunst und seit 1802 Mitbesitzer der Vossischen Zeitung.

[2]) Erlebnisse Bd. 1 und Lessings Handschriftensammlung Nr. 3097—3105.

zwar zum Gußabbrechen, Schleifen und Aufsetzen der Buchstaben in der Ungerschen Schriftgießerei heranzuziehen. Bei dem großen Lesehunger des Knaben, dem für die Benutzung einer Leihbibliothek das Geld fehlte, blieb keiner der frischgedruckten Bogen ungelesen. Er las hastig in der Nacht durch, was er am andern Morgen wieder zurückgeben mußte.[3]) Im Volk war noch die Idyllendichtung der Voß, Geßner und ihrer Nachahmer beliebt. Deshalb brachten die Verlage Neuerscheinungen dieser Literatur in besonders hohem Maße. Der junge Gubitz verschlang natürlich auch diesen Lesestoff, und sein empfängliches Gemüt wurde davon rasch entzündet. Die so geweckte schwärmerische Sehnsucht nach einem „dörflichen Paradies" und die in der Familie sich bildende Meinung, eine erkennbare Rednergabe befähige ihn zur Kanzel, stärkten in ihm den Wunsch, Landpfarrer zu werden. Doch die Eltern konnten ihm das Studium nicht ermöglichen.

Da kam der eifrige und zielstrebige kleine Wilhelm auf den Gedanken, sich „demütig bittend" an seine Großmutter zu wenden, und erhielt von ihr jährlich 40 Taler bewilligt. So begann Wilhelm Gubitz sehr früh, seinen eigenen Weg zu gehen. In Wittenberg, wo er seit 1796 die Oberschule besuchte, war er fast ganz auf sich selbst gestellt. Ein pensionierter Lehrer und seine schon ältere und ebenfalls recht geschulte Tochter, die neben seiner ungeheizten Kammer wohnten, kümmerten sich viel um das verlassene Bürschlein. Bei diesem unabhängigen und selbständigen Leben, das die Leute an dem Jungen lobten, hielt der Unerfahrene es für selbstverständlich, daß er auch in seinem Beruf als Landprediger amtlich unabhängig sein werde.

Die Ferien verbrachte er in Berlin, wobei er den Weg dorthin zu Fuß zurücklegen mußte. Wohl nahm ihn bisweilen ein Fuhrmann auf dem Wagen mit, doch war dem Knaben langes Fahren nicht bekömmlich; denn sein unruhiges Blut begann sich dabei regelmäßig zu empören. Seine Eltern wohnten jetzt am Bauhof, einem öden, erst wenig bebauten Stadtteil hinter dem Schloß des Prinzen Heinrich, des Bruders Friedrichs des Großen, das später zur Universität umgebaut wurde. In dem verwilderten Garten, dem heutigen Kastanienwäldchen, wurden einmal von dem mit Gubitz befreundeten Enkel des Kastellans und dessen Freunden, die alle älter als Gubitz waren, in einem Rundell bei Vollmondlicht Schillers „Räuber" aufgeführt, wobei der eine verwahrloste Schloßflügel als Turm für „den alten Moor und Franz" diente.[4]) Zuschauer waren die Familie des Kastellans und die Schloßdienerschaft. Wilhelm Gubitz scheint sich dabei darstellerisch nicht

---

[3]) So lernte er den ersten Teil vom „Wilhelm Meister" kennen. Es handelte sich um die 1795 bei Unger gedruckten und verlegten ersten 3 Bände. Da der 4. Band erst im nächsten Jahre erschien, als Wilhelm Gubitz schon nicht mehr in Berlin war, quälte er sich lange mit dem unbekannten Ausgang des Romans, den er erst in Wittenberg als Ganzes kennenlernen sollte.

[4]) Man spielte wahrscheinlich die Bearbeitung von Plümicke, bei der wie in Schillers Mannheimer Bühnenfassung am Schluß Franz in den Turm geworfen wurde.

betätigt zu haben. Dagegen war er schon bisweilen ein begeisterter Zuschauer im obersten Rang des Schauspielhauses und schwärmte ebenfalls für eine alles bezaubernde Künstlerin, für Friederike Bethmann.

Konnte er sich bisher seiner selbstgewählten Berufsausbildung widmen, so traten bald Ereignisse ein, durch die er in höherem Maße als bisher zur Erwerbsarbeit genötigt wurde. Seit dem Jahre 1799 begannen die Augen des Vaters schnell schwächer zu werden, und ihm drohte Erblindung. Der dreizehnjährige Knabe fühlte sich verpflichtet, zur Unterstützung der vielköpfigen Familie nach einer Erwerbsmöglichkeit zu suchen. Ihm kam der Gedanke, seine bisher nur spielerisch betätigte Fertigkeit im Herstellen primitiver Druckplatten aus Schieferscheiben nun auch im Holzschneiden zu erproben. In Wittenberg ging er in freien Stunden fleißig an die Arbeit. Er war zu zwölf- bis vierzehnstündiger Arbeitszeit fähig, dank seiner großen Genügsamkeit, Energie und Selbstzucht. Steter Arbeitszwang und die Tatsache, daß sein unruhiges Blut und, als Folge davon, sein unruhiges, leicht zu Ausbrüchen neigendes Wesen ihn zu strenger Selbstbeherrschung verpflichteten, waren die Triebkräfte für diese guten Eigenschaften. Er ließ sich überreden, die fertigen Abdrücke zu Frisch, dem Maler und damaligen Vizedirektor der Akademie, zu bringen. Dieser war von der Leistung des jungen Menschen überrascht und nahm die Bilder sofort für die Berliner Kunstausstellung des Jahres 1800 an. Bald wurden zahlreiche Abdrücke verlangt und gekauft, die bis zum Jahresschluß bereits über 100 Taler brachten. Schon mit 16 Jahren war unser Wilhelm zum Ernährer der Familie geworden. Im Jahre 1800 antwortete König Friedrich Wilhelm III. dem Vater auf die Übersendung einiger Holzschnitte mit einem ermutigenden Schreiben und einem Geldgeschenk.

Inzwischen hatte der junge Gubitz die Schulprüfung bestanden und studierte in Jena Theologie. Vergeblich suchte er sich mit der neuen Philosophie vertraut zu machen. Dem Siebzehnjährigen blieben Spinoza, Fichte und Schelling völlig unbegreiflich, obgleich er unter Tränen und Ängsten in das Für und Wider der Meinungskämpfe einzudringen suchte, da er die rasche, unbesonnene und einseitige Entscheidung nicht liebte. Bald zog er es deshalb vor, sich auf ein faßbares Fachwissen zu beschränken, alles verneinende Spekulieren energisch von sich zu weisen und „selbständig geradeaus den einfachsten Weg zu erspähen". Der Philosoph und Theologe Niethammer[5]) sagte ihm zu. Hier fand er gesunde Aufklärung, die neben dem Irdischen auch das Übersinnliche im Geistigen gelten ließ, seelisches Besitztum nicht über das sachliche stellte und außerdem vor einer geschichtlichen Entwicklung warnte, die „in Vorteilssucht der Gemütswelt zerstörend

[5]) Er hat zusammen mit Fichte das „Philosophische Journal", aber auch eigene Schriften über die „Ableitung der moralischen Gesetze aus der Form der reinen Vernunft" und über den „Vernunftmäßigen Offenbarungsglauben" herausgegeben. Allg. Dtsch. Biographie Bd. 23.

sein könne", wie Gubitz sagt, der später diese Entwicklung mit erschreckender Deutlichkeit wirklich feststellen mußte. Doch andererseits konnte sich Gubitz, veranlaßt „durch das Wandelhafte der Verknüpfungen in seinen Jugendnöten", dem Glauben an ein „Hereinragen der Geisterwelt in die unsrige" nicht entziehen. So versuchte er einmal, angeregt durch die astrologischen und alchimistischen Bücher seines Großvaters, sich durch Hungern zum Hören ferner Gespräche fähig zu machen. Er erlebte dabei eine arge Enttäuschung und mußte von einem älteren Freund energisch zurechtgewiesen werden, was aber nur vorübergehend zur „Herstellung seiner Vernunft" führte. Diese innere Unausgeglichenheit, dieses Schwanken zwischen den Extremen Vernunft und Gefühl, Aufklärung und Romantik hat Wilhelm Gubitz nie recht überwunden. Doch erwuchs ihm gerade aus solchem Zwiespalt der Wille, unliebsame Schwächen zu bekämpfen.

Die anfangs nur zu Erwerbszwecken betriebenen Holzschnittarbeiten sollten bald, gegen seinen Willen, eine entscheidende Wendung in seiner Berufswahl veranlassen. Im Jahre 1803 entstanden bereits die ersten Verbindungen mit dem Auslande, mit Firmin Didot in Paris und Ackermann in London. Didot schlug ihm sogar vor, nach Paris zu kommen und in seiner Druckerei zu arbeiten. Der Minister Hardenberg hörte davon und machte Gubitz in einem Brief[6]) den dringenden Vorschlag, Mitglied der Akademie zu werden und ein festes Lehramt anzunehmen. Auf jeden Fall wollte er die Abwanderung des Künstlers ins Ausland vermeiden. Doch sie verstanden sich nicht, und Gubitz zögerte mit der endgültigen Zusage, „da zu dem, was ich mit der Holzschneidekunst bezweckte, seine Auffassung der meinigen nicht ganz ähnlich war."[7]) Zweifellos meinte Gubitz damit, daß er in der Holzschnittarbeit nur einen Nebenerwerb sehen wolle und sein zukünftiger Hauptberuf die Pfarramtstätigkeit sein müsse. Er war bereits für eine Pfarrstelle in Weimar und Gotha vorgemerkt, hatte auch schon Gelegenheit zum Predigen gehabt. Da bekam er aus Berlin überraschend den Bescheid, daß er am 13. April 1805 zum ordentlichen Mitglied der königlich-preußischen Kunstakademie ernannt worden sei und bald auch Lehrer der Holzschneidekunst werden sollte. Nun stand Wilhelm Gubitz an seinem ersten Wendepunkt. Wenn es ihm auch recht ernst mit dem Pfarrersberuf und dem erträumten Dorfidyll gewesen war, so durfte er im Interesse seiner notleidenden Angehörigen das gute und sichere Auskommen als Akademielehrer nicht ausschlagen. Seinem Pflichtbewußtsein opferte er den Jugendtraum. Erst später, mit wachsender Lebenserfahrung, sah er ein, wie wenig er seiner freien Gesinnung und seinen geistigen Bestrebungen auf einer Dorfpfarre hätte Ausdruck geben können. Dennoch hat er diesen Verzicht niemals ganz verwinden können. In seinen Erzählungen und dramatischen Arbeiten klingt dies immer wieder an.

---

[6]) vom 27. Oktober 1804. Erlebnisse. 1, 68.
[7]) Erlebnisse. 1, 70.

Seit dem Mai 1805 war Wilhelm Gubitz wieder in Berlin und im nächsten Frühjahr begann er nach kurzer Vorbereitung mit seiner Lehrtätigkeit. Den kaum Zwanzigjährigen wollten die viel älteren Kollegen ihre Überlegenheit fühlen lassen, und mit Erfolg bemühte man sich, ihm den vom Minister Hardenberg versprochenen Professortitel einige Jahre hindurch vorzuenthalten. Aber auch als Künstler fand Gubitz zahlreiche Gegner. Damals griff er zum ersten Mal zur Feder und verteidigte sich im „Freimütigen", den Garlieb Merkel herausgab, in der „Zeitung für die elegante Welt" und im „Anzeiger der Deutschen", dessen Herausgeber Zacharias Becker in Gotha ihm ein ebenso treuer Verbündeter war wie Karl August Böttiger in Dresden, der Gubitz's Holzschnitte eifrig sammelte. Zweifellos hat man Gubitz die Wiederbelebung der Holzschneidekunst zu danken, wie er auch für seine Zeit der beste Künstler auf diesem Gebiet gewesen ist. Doch die zeitgenössischen Fachleute, besonders die Kupferstecher, warfen ihm vor, er habe nichts weiter getan, als die Technik des Kupferstechens auf das wesentlich anders geartete Holzmaterial übertragen. Was Gubitz also leiste, sei nur mechanische Nachahmung und bloße Künstelei.[8]) Gubitz's Ziel, an Stelle der bisherigen flächenhaften Behandlung des Holzschnitts Übergänge und Schattierungen ganz wie beim Kupferstich durch Strichtechnik zu erreichen, kann allerdings als abwegig bezeichnet werden. Man spürt zu sehr den stark konstruktiven und verstandesbetonten Einschlag.

Wir müssen also feststellen: Gubitz verdankte seinen Erfolg als Holzschneider weit mehr seiner glücklichen Hand und seinen Verstandeskräften als dem Gefühlsreichtum und der Schöpferkraft einer wirklichen künstlerischen Begabung. Wie sehr er sich dieser Mängel bewußt war, geht schon aus seiner schwachen Verteidigung gegen die angreifenden Berufskollegen hervor. Auch seine gelegentlichen Selbstbeurteilungen zeigen, daß er dem eigenen Schaffen recht nüchtern gegenüberstand. Trotz aller für Gubitz charakteristischen Bescheidenheit und Selbstkritik muß man doch feststellen, hier fehlt das einem wirklichen Künstler unentbehrliche enthusiastische Selbstvertrauen. Freidhof leitet seine weiter oben bereits erwähnte, etwas schulmeisterlich belehrend klingende Kritik mit der offenbar ironisch gemeinten Bemerkung ein: es möge erlaubt sein, an Stelle des Herrn Gubitz eine gegen diesen gerichtete und in manchem unrichtige Kritik zu berichtigen, da der Angegriffene, wie er selbst schreibe, nicht gern von sich spreche, auch schon von anderwärts für seine Bescheidenheit bekannt sei. Auch Paul Friedrich[9]) ist der Meinung, Gubitz habe wohl selbst am besten gefühlt, „daß seine Stärke auf dem Gebiet seiner eigentlichen Lebenstätigkeit nicht lag."

---

[8]) Prof. Freidhof, Zeitung für die elegante Welt. 25. 8. 1808.

[9]) Er hat die „Erlebnisse" in gekürzter und geordneter Form unter dem Titel „Bilder aus Romantik und Biedermeier", Berlin 1922 neu herausgegeben.

Die höhere gesellschaftliche Stellung, die Gubitz nach seinem raschen Aufstieg einnahm, sowie die damit verbundene Bewunderung, die er allgemein erweckte, verschafften ihm rasch Eingang in die verschiedensten Gesellschaftskreise, angefangen von den Buchhändlern bis zum königlichen Hof. Schon als Student hatte er Gelegenheit, mit Goethe und Schiller zusammenzutreffen. Goethe interessierte sich lebhaft für den frühreifen Holzschnittkünstler und verlor ihn auch später nicht aus den Augen.

In dem Buchhändler Friedrich Nicolai, dem Freunde Lessings, begegnete ihm ein letzter Vertreter der Aufklärung. Der trotz seiner 72 Jahre noch immer rege Verfechter seiner Ideen stellte dem ähnlich gesinnten jungen Mann hilfsbereit seine Bücherschätze zur Verfügung. Dabei ermahnte er ihn, das „Gleichgewicht zwischen Geist und Körper zu hüten"; denn „die Hand ruhen lassen und daneben sich nur in Ideen vertiefen, führt dahin, daß Herz und Seele Grillen fangen", „fühlt man sich aber zufrieden durch sein Tagesgeschäft, ist es innen am hellsten."[10]) Diese der Aufklärung eigene Lebensauffassung fand bei Gubitz ebenso volle Bejahung wie ein Satz, den er sich bei Nicolai aus einem Briefe Lessings über Goethes Werther abschrieb.[11]) Man könne leicht, so schreibt Lessing, „die poetische Schönheit für die moralische nehmen und glauben, daß gut gewesen sein müsse, der unsere Teilnahme so stark beschäftigt, und g u t war Werther doch wahrlich nicht." Wenn ihm Nicolai von der modernen Philosophie sagte, daß sie nur verwirre und man dazu kommen müsse, sich nach dem größeren oder kleineren Schatz eigener Erfahrungen zu orientieren, so sprach der alte Aufklärer das aus, was Gubitz schon in Jena erlebt und sich klargemacht hatte. Andererseits fühlte sich Gubitz vorübergehend auch zu einem Manne wie dem Minister Schulenburg hingezogen, der, noch ganz von der Geßnerschen Idyllenpoesie beherrscht, farbenfrohe Kleidung, Kniehosen und Schnallenschuhe zu tragen pflegte und gern zierliche Verse zitierte. Daß diese „hilflose Zerflossenheit der Empfindung" bei Gubitz nicht zur Auswirkung kommen konnte, verdankte er, wie er selbst zugibt, nur seinem harten Schicksal.[12])

Von Amalia Beer, der Mutter des späteren Komponisten Meyerbeer, wurde Gubitz zu Familienfestlichkeiten und Leseabenden, an denen auch Schauspieler teilnahmen, eingeladen. Hier lernte er Iffland, Friederike Bethmann, Beschort, Lemm, später auch das Ehepaar Wolff und die Birch-Pfeiffer kennen. Enger befreundet wurde er besonders mit der Bethmann. In ihrem Hause wurde er mit dem leichtfertigen Zacharias Werner, mit Kotzebue und mit dem Theaterkritiker Friedrich Schultz, Theaterschulz genannt, zusammengeführt.[13])

---

[10]) Erlebnisse. 1, 101.

[11]) Lessing an Eschenburg am 26. 10. 1774. Lessings sämtl. Schriften. Hrsgg. von Lachmann-Muncker. Lpz. 1886—1924. Bd. 18 S. 115.

[12]) Erlebnisse. Bd. 1.

[13]) Über die mangelhafte Sauberkeit des letzteren, so erzählt Friedrich Adami, machte sich die Bethmann gern lustig, ohne jedoch den schlagfertigen

Im Hause dieser Schauspielerin kam er auch der alten Karoline Döbbelin und dem Komiker Unzelmann näher, durch die er noch einen letzten Einblick in das Komödiantentum der Wandertruppen bekam. Aus der Fülle sonstiger Bekannter im damaligen Berlin seien nur noch E. Th. A. Hoffmann, dessen Anblick für Gubitz etwas Unheimliches hatte, Achim und Bettina von Arnim und Brentano genannt. Auch mit Carl Maria von Weber war er seit 1812 befreundet. Verschiedene Gubitzsche Lieder hat Weber vertont. Auf seinen Wunsch, den er schon 1815 äußerte, schrieb Gubitz schließlich den Text zu einer Märchenoper „König Alfred". Erst im Jahre 1825 schickte ihm Gubitz den dritten Akt des Librettos nach England. Doch Weber starb bereits im Jahre darauf.

Die Nachtseiten der menschlichen Natur blieben ihm auch in dieser Zeit nicht fremd. Bei seinen jetzt gesicherten Lebensverhältnissen und den gesellschaftlichen Veranstaltungen gab er, wenigstens für einige Zeit, alle geübte Mäßigkeit auf. Er gebrauchte Alkohol und Tabak als Reizmittel, um, wie er sagt, das „Etwas von dichterischem Wesen steuerwillig zu machen."[14]) Der daran nicht gewöhnte Körper reagierte durch Blutstürze, die sich schon einige Tage vorher in einer starken Erregung seiner Phantasie ankündigten, sodaß er innerlich Geschautes fast als Wirklichkeit zu erleben glaubte. Diese Zustände begünstigten seinen trotz früherer Enttäuschungen immer noch nicht überwundenen Glauben an die „Möglichkeit einer Begegnung unseres Seelenvermögens mit der Weltseele." Mit dem 30. Lebensjahr hörten zwar die Blutstürze wieder auf, doch die Unruhe des Blutes blieb, sodaß es ihm selbst im Alter nicht möglich war, längere Zeit unbeschäftigt stillzusitzen.[15]) Am 3. Januar 1815 verheiratete sich Gubitz mit der bisherigen Schauspielerin am Königlichen Schauspielhaus Henriette Fleck, einer Tochter des großen Schauspielers. Da Iffland nach dessen Tode ihr Vormund war, mußte ihn Gubitz um seine Einwilligung bitten.[16])

Kaum hatte sich Gubitz in sein neues Amt eingelebt und sich auf größere Ausgaben eingestellt — er hatte jetzt eine Wohnung in der Wilhelmstraße —, da brachen politische Ereignisse herein, die ihn für viele Jahre vollständig um die Früchte seiner bisherigen Arbeit bringen sollten. Noch im ersten Jahre seiner Lehrtätigkeit wurde durch die Katastrophe von 1806 eine neue Situation geschaffen, die für seine weitere Berufsentwicklung entscheidend wurde. Die Flucht des Königs und der Regierung nach Königsberg bedeutete für die zurückbleibenden Beamten eine jahrelange Unterbrechung der Gehaltszahlungen. Außerdem war auch mit dem Holzschnitt nichts mehr zu verdienen, da infolge der Kriegsnot die Aufträge vor allem vom Aus-

---

Sonderling verletzen zu können. Almanach. 1845.

[14]) Erlebnisse. 1, 166.

[15]) Voss. Ztg. 2. 11. 42.

[16]) Gubitz an Iffland am 6. 10. 1813. Gubitzakten der Generalintendanz.

lande fehlten. Gubitz, der noch eben geglaubt hatte, endlich die Ernährung der Familie gesichert zu haben, stand wieder vor dem Nichts. Nun mußte er ganz von vorn beginnen. Eine andere Erwerbsmöglichkeit mußte gefunden werden, und die Not trieb ihn zum Journalismus.[17]) Gubitz wurde, allerdings wohl nur vorübergehend, Mitarbeiter an der Spenerschen Zeitung. Doch im Jahre 1807, als das „Morgenblatt für die gebildeten Stände" in Tübingen zu erscheinen begann, kam ihm der Verleger Cotta, der bisher verschiedene Holzschnittarbeiten von Gubitz herausgebracht hatte, entgegen und überließ ihm die Berliner Korrespondenz. In diesen Briefen finden wir seine ersten kurzen Theaterberichte. Vorübergehend gab Gubitz seit 1807 eine politische Zeitschrift „Das Vaterland" heraus. Beiträge erhielt er aus Königsberg und von Freikorpsoffizieren wie Schill. Er druckte ihre Berichte mit großer Unbefangenheit ab. So kam es, daß er im Mai 1808 wegen Beleidigung des Kaisers und des französischen Heeres zu sechs Wochen Hausvogteihaft verurteilt wurde.[18])

Daneben suchte er auch seine Neigung zur Theaterschriftstellerei für den Erwerb einzusetzen.[19]) Iffland brachte seine ersten Arbeiten zur Aufführung und weckte in ihm den Wunsch, Theaterschriftsteller und das mehr des Ehrgeizes als des damals noch recht geringen Verdienstes wegen zu werden. Doch erfolgreicher sollte Gubitz schon damals als Theaterkritiker sein; denn im Jahre 1812 erhielt er neben der Korrespondenz am Morgenblatt auch das Theaterreferat an der Berliner Spenerschen Zeitung. So war er jetzt Kritiker an zwei Blättern. Zum zweiten Male war es die Not gewesen, die Gubitz zur Entwicklung neuer Fähigkeiten gebracht hatte.

Zwar waren nach den Befreiungskriegen für Gubitz wieder normale Verhältnisse eingetreten, doch sah er nun schon wieder andere Aufgaben, die ihn zwangen, sich immer neue Geldquellen durch Vergrößerung seines Arbeitsfeldes zu erschließen. Mit der Herausgabe seines „Gesellschafters" im Jahre 1817 trat Gubitz in einen neuen Abschnitt seines Berufslebens ein. Das Zeitschriftenunternehmen sollte, wie er im Oktober 1828 dem Ministerium gegenüber betonte, seine größeren künstlerischen Arbeiten im Holzschnitt finanzieren, außerdem seinen erblindeten Vater und die Familie ernähren und schließlich eine dauernde und sichere Einnahmequelle werden, die er seinen Kindern als Erbteil überlassen könnte.[20]) Er versuchte ein Unternehmen durch das andere zu stützen. Gubitz zeigte jetzt immer deutlicher und auch wieder aus der Not geboren neben seiner publizistischen Begabung eine neue Fähigkeit, sein Unternehmer- und Organisationstalent. Er

[17]) Herloßsohn.

[18]) Der Buchhändler Maurer als Verleger erhielt später eine Auszeichnung. Gubitz begnügte sich mit einigen Dankschreiben der Minister und der Königin Luise. Erlebnisse. Bd. 1.

[19]) „Im vorsichtigen Bestreben, den Anforderungen der Familienbedürfnisse genügen zu können, trieb mich meine Neigung in den Jahren 1807—10 auch zu Dichtungsversuchen für die Bühne." Erlebnisse. 1, 160.

[20]) Staatsarchiv, Rep. 77 Spez. G Nr. 6.

gründete 1827 eine Vereinsbuchhandlung, der sich bald eine eigene Druckerei angliederte. 1832 übernahm er von Holtei das „Jahrbuch deutscher Bühnenspiele". Im gleichen Jahr gründete er in Königsberg in der Mark eine Filiale seiner Buchhandlung, in welcher er sofort einen „Märkischen Stadt- und Landfreund" herausgab. Vier Jahre später verkaufte er das gut entwickelte Geschäft an seinen dortigen Geschäftsführer. 1835 erschien dann der erste Jahrgang seines „Volkskalenders", der im Gegensatz zum „Gesellschafter" für die unteren Volksschichten bestimmt war und sich vor anderen Kalendern durch seine guten und billigen Holzschnitte auszuzeichnen wußte. Dabei lieferte Gubitz nicht nur für seine Druckschriften ständig selbst sehr viel Beiträge, sondern veröffentlichte wiederholt Sammlungen von eigenen Gedichten, Erzählungen und Märchen, die von keinerlei literarischem Wert sind. Auch als Holzschneider, zu dessen Schülern ein Sohn der Schauspielerin Friederike Bethmann gehörte, gab er Sammlungen von Verzierungen und Abdrücke für die Buchdruckerpresse heraus und lieferte zahlreiche Holzschnitte zu den Herausgaben der „Deutschen Volksbücher". Goethe hatte vorübergehend die Absicht gehabt, Gubitz bei der Ausschmückung der Buchausgabe seines „Westöstlichen Divan" heranzuziehen.[21])

Die Publizistik, in mancher Beziehung mit dem Pfarrersberuf sich berührend und überhaupt eine Betätigung, ohne die die Aufklärung gar nicht gedacht werden kann, begann immer mehr in den Mittelpunkt von Gubitz's Gesamtschaffen zu treten. Während bisher bei ihm Beruf und Broterwerb, Wunsch und Pflicht in zwei verschiedenen Beschäftigungen verfolgt werden mußten und also getrennt nebeneinanderhergingen, gelang es nun dem in sich gefestigten Mann, sein Leben zielbewußt zu gestalten. In der immer größer ausgebauten publizistischen Tätigkeit wußte er Berufsneigung und Broterwerb zu vereinigen und in einer groß angelegten Lebensarbeit zusammenzuführen. Mit gesundem Unternehmergeist, der stets auf wirtschaftliche Einträglichkeit achtete, ohne den Erwerbstrieb zum Selbstzweck werden zu lassen, widmete sich Gubitz mit seiner vielseitigen Bildungsarbeit kulturellen Aufgaben.

Erst in diese Zeit gesicherter Verhältnisse fällt Gubitz's wichtigste theaterkritische Tätigkeit. Zu Beginn der zwanziger Jahre wurde er Kritiker bei der Vossischen Zeitung und blieb es fünf Jahrzehnte hindurch. Er schrieb hier über das Kgl. Schauspielhaus und außerdem über das Königstädtische Theater seit dessen Gründung im Jahre 1824 bis 1845.[22]) Jetzt trieben ihn nicht mehr Geldsorgen zu dieser Arbeit, sondern man bat ihn dringend, weil er in einer schwierigen Situation der rechte Mann war, und in seiner liebenswürdigen Hilfsbereitschaft sagte er zu.

Im Jahre 1845 kam Gubitz von der Akademie frei. Damit erhielt seine publizistische Tätigkeit, durch die seine holzschnittkünstlerische

[21]) Weimarer Ausgabe. Abt. IV, Bd. 27, 264.
[22]) Pruskil. S. 102—108.

Arbeit schon lange in den Hintergrund gedrängt worden war, den Stempel des Hauptberuflichen. In den fünfziger Jahren wurde sein theaterdichterischer Ehrgeiz noch einmal rege, und es entstanden jetzt die meisten seiner Stücke. Doch im übrigen begann sich bei dem nun schon Siebzigjährigen ein Rückgang seiner organisatorischen und, wenn auch nicht in demselben Maße, seiner geistigen Arbeitskraft bemerkbar zu machen. Der „Gesellschafter", 1848 noch schnell in einen „Volksgesellschafter" umgewandelt, hielt sich nur noch wenige Monate nach der Revolution. Mit achtzig Jahren schloß Gubitz 1865 die Reihe der Jahrbücher deutscher Bühnenspiele, und 1869 erschien der Schlußband des Volkskalenders. Vorher war bereits die Druckerei verkauft worden. Der Greis zog sich nun wieder in eine stille Gegend, in die Bauhofstraße zurück, an die Stätte seiner Knabenzeit, ganz in die Nähe des Schauspielhauses, das nun seine letzten Arbeitskräfte ganz in Anspruch nehmen konnte. Fast bis zum letzten Tag seines arbeitsreichen Lebens führte er die theaterkritische Arbeit weiter. Sie war ihm oft eine Qual und er wäre nur zu gern von ihr frei gewesen. Dennoch hat er gerade bei diesem Amt das größte Verantwortungsgefühl entwickelt. Er starb am 5. Juni 1870. Die Trauerrede des Geistlichen feierte seinen Charakter, „der durch seltene Treue und Beharrlichkeit in dem ihm zugewiesenen Berufe liebenswürdig und achtungswert" erschienen sei. Sein Herz, so heißt es im Nachruf der Vossischen Zeitung, habe „stets warm für sein Volk geschlagen", dem er „einen großen Teil der rastlosen Arbeit seines langen Lebens gewidmet" habe.[23])

[23]) Voss. Ztg. 8. und 10. 6. 70.

Zweiter Teil.

Gubitz als Theaterschriftsteller

Broterwerb und Neigung hatten Gubitz bald nach 1806 zu ersten Versuchen auf dramatischem Gebiet geführt. Die ersten Erfolge durch Iffland weckten in ihm den kühnen Wunsch, Theaterdichter an der Berliner Bühne zu werden. Doch Brühl und Redern enttäuschten ihn, und so zog er sich von dieser erfolglosen Arbeit wieder zurück. Erst die Zusammenarbeit mit Küstner ließ ihn auf dramatischem Gebiet erneut produktiv werden, ohne jedoch seinem alten Wunsch die Erfüllung zu schenken. Doch der entscheidende Anlaß für seine Theaterschriftstellerei war die Theaterkritik. Nach Lessings Vorbild galt es noch als notwendig, daß der Kritiker nicht nur das Richtige aufzuzeigen, sondern auch vorzumachen verstünde. Gubitz wurde selbst einmal im Jahre 1813 von einem sehr streng verurteilten Dichter zu einem Lustspielwettkampf herausgefordert und noch im Jahre 1845 machte eine Zeitschrift seinem ebenfalls als Kritiker tätigen Sohn einen Vorwurf daraus, daß er noch immer nichts für die Bühne geschrieben habe. Dieser hat dann nach dem Vorbild seines Vaters tatsächlich einige Stücke verfaßt.

Die meisten seiner weit über dreißig Stücke sind in seinem „Jahrbuch deutscher Bühnenspiele" erschienen, das der Versorgung der deutschen Bühnen mit guter Theaterware dienen sollte. Er hatte den Ehrgeiz, sein handwerkliches Können in allen Dramengattungen zu zeigen. Wir finden neben Trauer- und Lustspielen historischen, idyllischen oder romantischen Charakters auch Schwänke, Possen, Festspiele, Melodramen, dramatisierte Romanzen oder Anekdoten und kurze Vorspiele. Ebenso bunt ist der Stoffkreis, doch zeigte Gubitz hier besonderes Interesse für den Befreiungskampf der Schweizer und für den Freiheitskrieg 1813. Auch politische und moralische Fragen der eigenen Zeit griff er gern auf. Sein Schweizerdrama „Ein Tag des Schicksals"[1] schrieb er während der Franzosenherrschaft, sein Lustspiel „Die Prinzessin"[2] wagte die Abhängigkeit der Fürsten von den Schmeichlern ihrer Umgebung zu behandeln[3], und in „Herz und Weltehre"[4] ließ er ein durch Trunk verführtes Mädchen doch noch der gesellschaftlichen Achtung und der Ehe wert erscheinen.

---

[1]) Bühnenspiele. Jahrgang 1845.
[2]) F. W. Gubitz, Schriften. Berlin 1816. Bd. 2.
[3]) Es wurde von der Hofbühne nicht angenommen.
[4]) Bühnenspiele. Jahrgang 1853.

Geschickt wußte er sich dem jeweiligen Zeitgeschmack anzupassen. Sein Erstlingswerk „Ein Tag des Schicksals" nahm sich den „Tell" und Werners „Söhne des Thales" zum Vorbild. Ein verhängnisvolles Schwert spielt die entscheidende Rolle; doch ist die Schicksalsidee im Sinne der Aufklärung abgewandelt, und es wird auf eine natürliche, psychologische Erklärung peinlich genau geachtet. Das Trauerspiel wurde erst im Jahre 1845 veröffentlicht und nannte sich nun, dem veränderten Kunstgeschmack Rechnung tragend, nur noch „Schicksalskämpfe, ein historisch-romantisches Schauspiel".[5]) Die spätere Wendung zu zeitgenössischen Stoffen zeigt eine Angleichung an den Geschmack des Jungen Deutschlands. Was aber trotz all dieser Wandlungen immer wieder unverändert bleibt, das sind die moralischen Tendenzen der Aufklärung. Selbst im Lustspiel wollte Gubitz nicht nur unterhalten, er wollte auch erziehen und belehren. Das Possenhafte allein hatte keine Berechtigung für ihn.

Die Technik der Stücke ist vorbildlich gehandhabt. Auf saubere Ausführung, sorgfältige Versbehandlung und einen regelmäßigen, noch recht genau die drei Einheiten beachtenden Aufbau wird der größte Wert gelegt. Reichtum der Handlung und rasche aber dennoch tiefgehende Charakteristik der Personen sind für ihn „die Haupterfordernisse bei jeder dramatischen Dichtung". Auf gründliche Motivierung der einzelnen Handlungen wird bei den Charakteren geachtet, und sein besonderes Streben geht dahin, deutsche Tiefe mit französischer Lebendigkeit zu vereinen.

Zwar sagt er schon von seinem ersten Stück, dem Schicksalsdrama: „Indem ich den Sinn hatte, ein Stück zu schreiben, von Wirkung auf der Bühne, wollte ich auch als Dichter gewinnen und versuchte beides zu vereinen."[6]) Doch ist er nun einmal kein Dichter und der literarische Wert seiner Stücke bleibt weit hinter ihrer nicht zu unterschätzenden Bühnenwirksamkeit zurück. Die große Zahl szenischer Anweisungen ist zwar ein Zeichen für die geringe Gestaltungskraft seiner dramatischen Sprache, doch sind die Bemerkungen fast immer auf der Bühne verwendbar.[7]) Auch werden langsame Auftritte, die Belauschungen ermöglichen sollen und bei Gubitz sehr beliebt sind, genau gegliedert und den Personen die Gänge vorgeschrieben. Ebenso zeigen lange Monologe eine belebende Auflockerung durch Bewegungen und Pausen. Während die Pause im Erstlingswerk sehr oft Verwendung findet, trifft man sie in den folgenden Stücken immer nur einmal, und zwar im Höhepunkt der Handlung, an. Stark zu betonende Worte werden aus dem

---

[5]) s. Anm. 1.

[6]) Gubitz an Iffland am 1. 6. 13. Gubitzakten der Generalintendanz.

[7]) Wie weit seine Aufmerksamkeit in dieser Beziehung geht, zeigt folgende Anweisung zu einem Maskenzug, in dem auch ein Wagen mitgeführt werden muß: „hinten aufsitzend oder folgend als Ausrufer." Hier wird offensichtlich berücksichtigt, daß manche Bühnen ein recht primitives, weil billigeres Gefährt verwenden werden, dem man eine solche Last nicht zumuten könnte. s. Anm. 2.

Satzzusammenhang herausgenommen und wiederholt.[8]) Gubitz suchte damit die Sprache den Gesetzen der natürlichen Sprechweise anzugleichen und dem Schauspieler den lebendigen Vortrag zu erleichtern. Bei Lessing und beim jungen Goethe begegnet uns diese Art der Sprachbehandlung auf Schritt und Tritt. In späteren Jahren mit wachsender Bühnenkenntnis wird Gubitz in der Verwendung szenischer Anweisungen erfahrener. Besonders das Spiel mit dem Requisit findet Beachtung.[9])

In welcher Vollkommenheit Gubitz die Theatertechnik beherrschte, läßt sich am besten an seinem im Jahre 1816 veröffentlichten Lustspiel „Die selige Frau" beobachten. Wir haben es hier mit einer völligen Umarbeitung eines gleichnamigen Lustspiels von Schink zu tun.[10]) Während dieser sich die Aufgabe gestellt hatte, den Geisterglauben zu bekämpfen, indem er uns einen Wissenschaftler und Aufklärer zeigt, der auf geschickte Täuschungen hereinfällt und aus Mangel an klarem Denken vorübergehend an die Existenz eines Geistes glaubt, benutzt Gubitz den Geisterglauben eines verliebten Greises zu einem bestimmten dramatischen Zweck, zur Übertölpelung durch einen glücklichen Nebenbuhler. Statt 7 Personen bei Schink haben wir hier nur 3, die durch Verkleidung doch 5 geben. Schink hat eine langatmige Reihe von Zimmerszenen, Gubitz dagegen drängt sein handlungsreiches Spiel geschickt in die vielseitige Szenerie eines Gartens zusammen. Gubitz läßt uns zuschauen, wie dieser Greis getäuscht und genarrt wird, während Schink sich zu sehr darauf beschränkt, dem Zuschauer zu erzählen, wie jemand getäuscht worden ist. Statt der langen Betrachtungen Schinks über Geisterglauben weiß Gubitz in den rasch geführten Dialog kleine Weisheiten und witzige Pointen einzustreuen. Seine Charaktere kontrastieren scharf, Gänge, Gruppierungen und sprachlicher Ausdruck der Personen sind bei ihm sehr genau festgelegt. Die Möglichkeit, mit diesen Stücken Theaterwirkungen zu erzielen, war von Iffland sofort erkannt worden.

„Die selige Frau"[11]), „Lieb und Friede"[12]) und „Ein Tag des Schicksals" wurden rasch nacheinander am 10. September, 22. Oktober 1813 und am 5. Januar 1814 erstmalig aufgeführt. Es waren recht unruhige Monate für Gubitz, einmal, weil er bei der Vorbereitung durch ständiges Ändern, Kürzen und eifrige Probenbesuche in Anspruch genommen war, aber auch wegen mancher Enttäuschungen und schmerzlicher Erfahrungen. Aus seinem fast täglichen Briefwechsel mit

---

[8]) J. „Was zwingt Dich, uns zu dienen, Mensch"? A. „Ich dienen, Euch? — Ihr scherzt!" s. Anm. 1.

[9]) „(Nimmt vom Tisch ein Strickzeug und strickt) — — (Wirft das Strickzeug auf den Tisch) — — (Sie greift wieder nach dem Strickzeug) — — (Für sich, das Strickzeug weglegend)." „Sophie Detzloff". Geschichtliches Lustspiel in 3 Akten. Bühnenspiele. 1861.

[10]) Dramaturgisches Scherflein, ein Taschenbuch für die Bühne. Lüneburg 1810.

[11]) F. W. Gubitz, Schriften. Berlin 1816. Bd. 2.

[12]) s. Anm. 11.

Iffland, bezw. dem Theatersekretär Esperstedt oder einzelnen Schauspielern[13]) erfahren wir, wie er zuerst bemüht war, Schauspieler für die einzelnen Rollen zu gewinnen; denn die Besetzung wurde damals noch dem Dichter gestattet. Keine Probe versäumte er und immer wieder fand er sich zu notwendigen Textstreichungen bereit. Auch um alle technischen Angelegenheiten kümmerte er sich, machte genaue Vorschläge für eine billige Kostümierung auf Grund des vorhandenen Theaterfundus, war vor den Aufführungen hinter der Bühne und sorgte persönlich für die Abstellung von selbst beobachteten Fehlern. Der Kritiker Catel[14]) urteilte über die „Selige Frau" recht günstig. Er sei überrascht von der in einem Einakter geschickt zusammengedrängten Gedankenfülle, aus dem wie aus einem klaren Springbrunnen immer neue Einfälle ausgelassen hervorsprudeln. Ein ungewöhnlicher Erfolg scheint es jedoch nicht gewesen zu sein. Gubitz kritisierte die beiden zuerst aufgeführten Stücke selbst.[15]) Er gesteht die ihm klar gewordenen Mängel ein und verspricht ihre Beseitigung. Doch „niederen Ansichten" des Publikums werde er nicht nachgeben. Auch sein Trauerspiel wurde nicht ohne Beifall aufgeführt. Er berichtet im Morgenblatt[16]) recht breit darüber, wie die Absicht bestanden hätte, das Stück bei der zweiten Aufführung „auszupochen". Doch ist es nicht dazu gekommen; denn das Theater blieb recht leer.

Gubitz hat an den Aufführungen seiner eigenen Stücke durch Selbstkritik sehr viel lernen können. Es enttäuschte ihn, daß seine guten Morallehren dem Publikum langweilig waren, dagegen „alles Possenartige in dieser, meiner Neuigkeit leichten Sieg gewann über alles Bessere . . ."[17]) Die Erziehung des „durch die neuesten Geburten in der theatralischen Welt jeder Eindringlichkeit so entwöhnten" Publikums könne nur sehr bedächtig geschehen. Er wolle also nicht den Mut verlieren. Unter dem Eindruck des ersten Erfolges hoffte er, „dereinst ein leidlicher Theaterdichter" zu werden. Er empfahl Esperstedt seine fertigen Stücke und wollte, um nur aufgeführt zu werden, auf das Honorar verzichten. Er hatte bald erkannt, wie wichtig es für den jungen Dramatiker sei, mit seinen ersten Arbeiten auf die Bühne zu kommen, um Erfahrungen sammeln und aus Fehlern lernen zu können. Doch obgleich Gubitz „ohne alle kleinliche Ansicht, ohne Wünsche für bedeutenden, merkantilistischen Vorteil" für die Bühne schaffen wollte, unterließ er es nicht, seine Ansprüche, 20 Friedrichs d'Or für sein Trauerspiel und 6 für sein Lustspiel, anzumelden, weil ihm „die obliegende Ernährung der Eltern und Geschwister einfällt". Zwar könne er zur Not verzichten, da er „vor ängstlichem Mangel" geschützt sei. „Trifft eine solche Notwendigkeit aber alle dramatischen

[13]) Gubitzakten der Generalintendanz.
[14]) Voss. Ztg. 16. 9. 13.
[15]) Spen. Ztg. 16. 9. und 6. 11. 13.
[16]) Februar und März 1814.
[17]) Gubitz an die Theaterkommission am 12. 9. 13. Gubitzakten der Generalintendanz.

Dichter, so wird man sich der Klage, daß sie nichts oder nichts Bedeutendes liefern, enthalten müssen. Das Verfahren der Bühnen gegen sie hat seit langen Jahren die Erbärmlichkeit der Produkte erzeugt. Die besseren Dichter haben sich einem anderen Zweige der ästhetischen Wissenschaften hingegeben, wenn sie nicht überhaupt für besser hielten, sich um ihr Fortschreiten gar nicht zu kümmern."[18]) So kam Gubitz in eigener Angelegenheit dazu, sich für eine gerechte Honorierung und erträgliche Lebensbedingungen der deutschen Dramatiker einzusetzen. Er hat es seitdem stets mit größtem Nachdruck getan. Eifrig bemühte er sich auch, auf Grund seiner neuen Stellung zum Theater um Freikarten.[19]) Diese Erweiterung seiner Theaterkenntnisse durch systematischen Besuch des Theaters mußte sich natürlich auch auf seine theaterkritische Arbeit günstig auswirken.

Sich als schaffender Künstler und besonders als Dramatiker selbst zu beurteilen, sei recht schwer. Zwar ist er von dem Wert seiner dramatischen Arbeiten überzeugt.[20]) Doch gesteht er bald: „Mir ist es jetzt kaum begreiflich, wie es einen Augenblick geben konnte, in welchem ich diese Kleinigkeit für g u t halten konnte."[21]) Nur durch strenge Kritik eines anderen könne man wirklich gefördert werden.[22]) Die gleiche Strenge, die er als Kritiker gegen andere übe, fordere er auch gegen sich selbst. Niemand dürfe unverdiente Milde beanspruchen.[23]) So erklärte Gubitz noch ausdrücklich kurz vor der Aufführung seiner ersten Stücke.

Doch diese Strenge war der Grund, weshalb man von verschiedenen Seiten recht mißgünstig auf die raschen Erfolge des bisher als Theaterschriftsteller noch ganz unbekannten und von Iffland ungewöhnlich begünstigten Theaterkritikers blickte, der sich durch seine strengen, oft übermütig spöttelnden Besprechungen bei seinen neuen Kollegen wenig be-

[18]) Gubitz an die Theaterkommission am 12. 8. 13.

[19]) „Es ist mir not und von manchem älteren Stücke, welches zu besuchen, mir meine Kasse nicht immer erlaubt, noch zu gewinnen und überhaupt mehr noch Theaterkenntnis zu erwerben." Gubitz an Iffland am 9. 8. 13. Gubitzakten der Generalintendanz.

[20]) „Ich darf mir schmeicheln, daß ‚Lieb und Friede' bei der Darstellung von Wirkung sein wird." Gubitz an die Kommission am 12. 8. 13. Gubitzakten der Generalintendanz.

[21]) Gubitz an die Kommission am 27. 9. 13. Gubitzakten der Generalintendanz.

[22]) „Ich wollte, daß ich nicht von Freunden nur, sondern auch von den Gescheuten unter meinen Feinden das Urteil, was nicht auf der Zunge, was in der Brust ruht, über jedes meiner Geistesprodukte und über mich selbst erfahren könnte." Gubitz an Esperstedt am 7. 2. 14. Gubitzakten der Generalintendanz.

[23]) „Die hochverdammte Gewohnheit, Gebrechen zu verheimlichen und gleich zu beruhigen, wo man strafen sollte, der Mißgriff der Humanität, die jetzt oft nichts weiter ist als ein Verhüllen befreundeter Erbärmlichkeit, weil man für eigene gleiche Güte bedarf — ihr gehört die Schuld mancher neueren Zustände und dann unterstehen wir uns keck, unsere Dummheit und Gebrechlichkeit in Verhältnis und Schicksal zu suchen, damit wir unsere Beschönigungslust krönen." Spen. Ztg. 27. 7. 13.

liebt gemacht hatte. Über die boshaften Versuche, die Aufführungen seiner Stücke zu stören, schrieb Esperstedt an Gubitz: „Ich fürchte, Sie haben sie durch jahrelange, unerbittlich strenge Rezensionen der Werke anderer dramatischer Schriftsteller mit herbeigeführt, in deren Reihen sich Gegner gebildet haben.“[24]) Dieser sah es ein und antwortete am nächsten Tage: „Ich hätte bei allem was ich tat gleichen Ernst und minder Spott zeigen sollen, den ich immer mehr zähmte. Das war frühere Jugendlichkeit, wäre diese nicht zu verbessern, hätte man ja durchaus keine Freude daran, daß man älter wird.“ Tatsächlich hat er mit der Zeit diese Jugendsünden gänzlich überwunden. Er überwand damit eine der beliebtesten und häßlichsten Gewohnheiten der Feuilleton-Theaterkritik in den politischen Tageszeitungen und unterschied sich schon einige Jahre später in anerkannter Weise von dem gehässigen Ton der Berliner Kritik.

[24]) Am 7. 2. 14. Gubitzakten der Generalintendanz.

Dritter Teil.

Gubitz als Theaterkritiker

1. Kapitel.

Gubitz als Berliner Korrespondent am Morgenblatt (1807—20) und als Kritiker des Schauspielhauses an der Spenerschen Zeitung (1812 und 13) während der Direktion Ifflands.

a. Kritik vor Gubitz, ihr Einfluß auf ihn und seine erste Entwicklung als Kritiker.

Ein sicherer Blick für das Praktische und Verwendbare war nicht nur dem Holzschneider und Theaterschriftsteller Gubitz eigen, sondern auch dem Theaterkritiker Gubitz. Wie er dort einerseits die Technik des Kupferstechers übernahm und durch geschickte Anwendung auf den Holzschnitt scheinbar etwas Neues schuf, andererseits seine Theaterstücke dem jeweiligen Zeitgeschmack anzupassen wußte, so lebt hier der Kunstkritiker von dem geistigen Gut Lessings. Dem Aufklärer Gubitz mußte es sogar eine Gewissenspflicht sein, Lessings Ideen ins Theaterpublikum zu tragen. Doch hat er von diesem nicht kritiklos und unverändert übernommen. Lessings Kritik ist in ihren Vorzügen wie in ihren Nachteilen durch die Zeit bedingt. Sein kritisches Genie, das sich mit sympathischem Kämpfergeist für die großen Aufgaben der Zeit, die letzte Vorbereitung des Durchbruchs deutschen Geistes in der Kunst, einsetzte, suchte in der hamburgischen Dramaturgie die Voraussetzungen der künftigen Entwicklung für Drama und Schauspielkunst zu schaffen. Die Befreiung der Kunst von den Fesseln des Auslandes war nur durch systematische Entwertung der bisher herrschenden, aus Frankreich kommenden Kunstregeln möglich. Deshalb sind Lessings Theaterkritiken mehr theoretische Abhandlungen über die Stücke als objektive und kritische Berichte von ihren Aufführungen geworden. Ebenso hatte auch die Kritik an der schauspielerischen Leistung für Lessing nur den Zweck, aus einzelnen, ihm günstig erscheinenden Spielmomenten allgemeingültige Regeln für die Schauspielkunst abzuleiten. Daß die in ihrer Eitelkeit verletzten Schauspieler und besonders die Schauspielerinnen Lessing veranlassen konnten, seine strenge und alle Lobhudelei vermeidende Schauspielerkritik völlig aufzugeben, ist, wie

Eduard Devrient[1]) feststellte, allerdings die Folge eines Organisationsfehlers. Lessing stand, was uns heute ganz unmöglich erscheinen muß, als Kritiker im Dienste der Theaterdirektion. Diese würde ihn also zweifellos fallen gelassen haben, wenn es die für das Theater wichtigeren und auch einflußreicheren Künstler und Künstlerinnen verlangt hätten. Daher sah er sich zum Nachgeben gezwungen, um wenigstens die ihm wichtig genug erscheinende Dramenkritik zu retten.

Diese eben geschilderten Nachteile wußte der Lessingschüler Schink zu vermeiden, indem er sich als Kritiker völlig unabhängig zu halten wußte. Er wählte unter den wichtigsten deutschen Bühnen, den Stücken und den bedeutsamsten Schauspielern aus, was ihm zusagte. Wir finden in seinen Kritiken sehr ausführliche Betrachtungen in Form von Rollenanalysen, wie sie bei Lessing nur in dürftigen Ansätzen zu beobachten sind. Leider sind es praktisch kaum etwas anderes als Charakteranalysen. Man kann aus ihnen nur wenig über das individuelle und genaue Spiel des Darstellers entnehmen. Auch vermissen wir an den Kritiken Schinks die Schilderung des vielseitigen individuell verschiedenen Lebens innerhalb eines Ensembles, wie sie allerdings nur dann möglich sein kann, wenn man ein Theater längere Zeit hindurch bei seiner Arbeit beobachtet. Doch trägt das Ganze einen persönlichen, gemütvollen Ton, bei dem wissenschaftliche Betrachtung und Unterhaltung des Lesers bereits in angenehmer Weise zusammengehen. Außerdem achtet Schink auf einen straffen Aufbau. Nacheinander behandelt er in fester Reihenfolge abschnittweise den Inhalt des Stückes, dessen Ausführung, die Sprache und die Charaktere. Es schließt sich die Besprechung der Besetzung, der einzelnen Darsteller, des Ensembles und schließlich der Dekoration an.

Gubitz hatte sich Schink zum Vorbild genommen und mied Lessings wissenschaftlich-nüchterne, auf die Unterhaltung des Lesers nicht bedachte Art der Kritik. Erst auf dem Weg über Schink kamen Lessings Ideen zu Gubitz. Das gilt auch von der Forderung, bei den Charakteren stets eine Leidenschaft als Ursache für Laster und Verbrechen anzunehmen; denn ein Mensch, der von Natur aus böse ist, sei ein „Unding".[2]) Lessing bezweckte damit eine erst durch den Pietismus ermöglichte Steigerung des Miterlebens und Mitfühlens der Zuschauer. Mit der von ihm wieder ans Licht gezogenen aristotelischen Forderung, Furcht und Mitleid müßten stets zusammenwirken, wollte Lessing die Voraussetzungen für eine moralische Beeinflussung des Theaterpublikums schaffen. Ähnlich wie er im Theater eine „Schule der moralischen Welt" sieht und der Ansicht ist, daß der Dichter „zu erleuchten und zu bessern" habe,[3]) hören wir auch Schink und besonders Gubitz von einer Schule der „guten Sitten" oder „der Sittlichkeit",

[1]) Eduard Devrient. 1, 358.

[2]) Hamburgische Dramaturgie 2. u. 74. Stück; Schink, Dramaturgische Fragmente. Graz 1781/2. Bd. IV, 1127; Gubitz, Spen. Ztg. 9. 6. 12.

[3]) Hamburgische Dramaturgie. 2. Stück.

deren Nutzen im Bessern der Menschen bestehe, reden.[4]) Wie es Gubitz verstand, übernommene Gedanken einer neuen Aufgabe zuzuführen, und ihnen so eine eigene Note zu geben, zeigt die Forderung nach der dramatischen Behandlung einheimischer Sitten. Während Lessing sie nur deshalb zu empfehlen weiß, weil ihre Darstellung für den Dichter einfacher und für den Zuschauer verständlicher sei, will Gubitz darüber hinaus das Heimische bewußt pflegen und das Fremdländische meiden, um zu einem immer stärkeren Bewußtsein der eigenen Wesensart zu erziehen.[5]) Ebenso sieht dieser in der Vermischung komischer und tragischer Elemente einen charakteristischen Wesenszug deutschen Kunstempfindens, wobei er eine anfangs nur der deutschen Romantik eigene Bestrebung verallgemeinert.[6]) Ifflands Lustspiele z. B. sind ihm hierin vorbildlich, weil sie nie eine ernste Besinnlichkeit vermissen lassen.[7])

Über Schink kam eine Fülle von Lessingschen Lehrsätzen, Gedanken und Fachausdrücken auch auf Friedrich Schultz, der 1802/3, also einige Jahre vor Gubitz's Auftreten, Kritiker an der Berliner Zeitschrift „Brennus" gewesen ist. Wir finden bei ihm den gleichen systematischen Aufbau der Kritik. Auch bei ihm gilt als oberstes Gesetz die Pflicht, alle Urteile und Behauptungen zu beweisen. Einfachheit der Handlung, Motivierung und Kontraste in den Charakteren werden gefordert, und „Plan", „Gewebe", „Zergliederung" sind Ausdrücke, die ständig wiederkehren. Ein Vergleich mit Gubitz zeigt eine so auffallende Übereinstimmung, daß man ihre Kritiken leicht miteinander verwechseln könnte. Doch ist nicht anzunehmen, daß Schultz auf Gubitz von Einfluß war, sondern daß ihnen Schink zum gemeinsamen Vorbild wurde. Beide — sie sind später einige Jahrzehnte hindurch die maßgebenden Theaterkritiker in Berlin — übernehmen also von den großen Meistern der Kritik und schaffen so einen geläufigen Kanon traditionsfähiger Regeln und Grundbegriffe für theaterkritische Berichte.[8])

Bevor Gubitz zum erstenmal die Feder als Kritiker in die Hand nahm, entstand in Berlin eine neue Art der Theaterkritik: das Theaterreferat in der politischen Zeitung. Ihr Schöpfer war im Jahre 1802 der Schriftsteller Garlieb Merkel. Zwar gab es schon vorher in den Berliner Zeitungen Theaterberichte, doch erst durch Merkel erhalten sie eine persönliche Note und werden dort völlig heimisch. Sehr anschaulich schildert uns der während der Franzosenzeit in freiwilliger Verbannung Lebende in einer von ihm herausgegebenen Rigaer

---

[4]) Spen. Ztg. 30. 6. 12; Morgenblatt 14. 12. 16.
[5]) Voss. Ztg. 13. 2. 46, 4. 5. 40. und 18. 4. 60.
[6]) Voss. Ztg. 19. 7. 31.
[7]) Voss. Ztg. 7. 10. 42.
[8]) Sie sprechen gern von „Theatercoups" oder von den „Manen" verstorbener Dichter, vergessen nie, die Darsteller zu bedauern, wenn sie ohne Erfolg in einem schlechten Stück spielen müssen, und pflegen bei Erstaufführungen abschließend festzustellen, daß die Direktion sich Mühe gab und „keine Kosten gespart" habe.

Zeitung,[9]) wie er zur Theaterkritik kam. Demnach erhielt er erst durch Unger, den geschäftstüchtigen und umsichtigen Besitzer der Vossischen Zeitung, die Anregung zu ständigen und unterhaltenden Aufsätzen. Doch sei erst ein unerwartet erfolgreicher, humoristisch gefärbter Bericht am 5. Oktober 1802 über einen zufälligen Besuch im Schauspielhaus, wo der Komiker Unzelmann im „Don Carlos" den König Philipp gab, ausschlaggebend für die weitere Entwicklung des neueingerichteten Artikels geworden.[10]) „Warum wollen Sie helfen, mich zu Grunde zu richten?" fragte ihn bereits am nächsten Tage der Buchhändler und Zeitungsbesitzer Spener und verstand es, dem Konkurrenzblatt diesen wertvollen Mann gegen ein ungewöhnlich hohes Honorar von 500 Talern abspenstig zu machen. Nun erfolgte in der Spenerschen Zeitung am 16. Oktober die Einführung des Feuilletons durch eine schwungvolle Ankündigung Merkels. Wissenschaft und Künste sollten als Entschädigung für den Ausfall politischer Neuigkeiten ständig behandelt werden. Täglich erschienen nun seine Theaterberichte. Sie sind unterhaltend, witzig und gern etwas sarkastisch. Mit den kurzen Wendungen seines frischen Stils weiß er Urteile treffend und lebendig zu formulieren.[11]) Die schmissige Art, in der er sie ausspricht, der liebenswürdige Ton, den er bei aller Schärfe der Kritik festzuhalten weiß, wie auch der persönliche, gefällige Stil, in welchem er plaudert, lassen uns in Merkel einen Feuilletonisten erkennen, den man noch heute reizend finden kann und der nicht nur als der Begründer des Feuilletons in der politischen Zeitung, sondern auch als ihr Vorbild zum mindesten für seine Zeit gelten dürfte. Dabei kann sich der Aufklärer ebenso wenig ganz verleugnen wie der Einfluß Lessings. Merkel bemühte sich, seinen Tadel zu begründen, und suchte durch Scherz oder Sarkasmus zu einer Besserung der künstlerischen Leistung anzuregen.[12]) Die Spenersche Zeitung erhielt durch diese Theaterberichte ein neues Gesicht und nahm einen merklichen Aufschwung. Natürlich beeilte sich die Vossische Zeitung, diese Neuerung zu übernehmen.

Die Einführung der Theaterkritik in die Zeitung ist also allein den auf ihr Geschäft bedachten Zeitungsbesitzern zu verdanken. Sie machten aus der Theaterkritik einen bezahlten Beruf, für den weniger die Fachkenntnisse als eine journalistische Begabung Voraussetzung sein durften, weil diese „Theaterreferenten", wie man die in jenem neuen

---

[9]) „Meine Verhältnisse zum Berliner Theater." Zeitung für Literatur u. Kunst, Herausg. G. Merkel. Riga, 1811, Nr. 43 u. 45.

[10]) Zwar ist dieser kurze Zeitungsbericht für unsere Begriffe gar nicht humoristisch gefärbt, doch scheint das damalige Leserpublikum in dieser Beziehung noch keine hohen Ansprüche an eine Zeitung gestellt zu haben.

[11]) „Über den Wert des Schillerschen Meisterwerkes kein Wort. Jeder Zuschauer wird sich wohl selbst bei einigem Nachdenken gestehen, daß das Stück imponiert, die Phantasie anregt, Bewunderung einflößt und — das Herz kalt läßt" (1802, Nr. 64). Dieses Urteil über die „Jungfrau von Orleans" ist charakteristisch für ihn.

[12]) Wie wenig Gubitz von diesem Sitl angenommen hat, wird erst bei der Besprechung seiner Kritiken erörtert werden können.

Gewerbe Tätigen nannte, sich weniger den Interessen des Theaters zu widmen, als vor allem den Wünschen der Zeitung und ihrer Leser zu fügen hatten. Doch andererseits fanden sie in den wirtschaftlich starken und königlich-privilegierten politischen Zeitungen einen festen Rückhalt und waren nun vom Theater und den so leicht verletzbaren Schauspielern und Schauspielerinnen völlig unabhängig geworden. Diese neue Kritikergeneration in Berlin hatte es nicht mehr nötig, sich den Launen und Wünschen der Künstler zu fügen. Merkel versuchte zwar anfangs eine Zusammenarbeit mit Iffland, doch als dieser in seiner ängstlichen Art und in seiner Eigenschaft als Schauspieler dem Kritiker kein Vertrauen entgegenbrachte, ging er seinen eigenen Weg und stellte sich auf die Seite des Publikums. Er war entschlossen, vor einem empörten Theatervölkchen nicht die Waffen zu strecken, wie es Lessing hatte tun müssen, der nach Aufgabe der Schauspielerkritik seine Beurteilungen „ebenso gut in Stockholm hätte schreiben können als in Hamburg".[13]) Auch Gubitz war entschlossen, die alte Strenge Lessings wieder geltend zu machen und lieber zu dulden, daß dem Künstler als daß der Kunst eine „Wunde geschlagen" werde. Daß der Kritiker dann aber auch allen gehässigen Angriffen und Widrigkeiten seines Berufes zum Trotz ausharren müßte, hat uns niemand besser zu zeigen vermocht als Gubitz selbst.

b. Das Schauspielhaus in Berlin unter Iffland.

Als Gubitz im Jahre 1807 das Berliner Schauspiel zu beurteilen begann, hatte Ifflands Direktionsperiode zeitlich und auch der Bedeutung und Leistung nach ihren Kulminationspunkt bereits überschritten. Die Ursachen für dieses Absinken sind im Einzelnen verschiedener Natur. Durch die französische Besetzung seit 1806 war das deutsche Schauspiel am Königlichen Nationaltheater in seiner Entwicklung sehr gehemmt. Den Wünschen der französischen Machthaber gemäß mußte für die Besatzung viel Oper und Ballett gegeben werden, da sie das deutsche Schauspiel nicht verstehen konnte.[14]) Nur durch diese unfreiwillige Vernachlässigung des Schauspiels hatte man verhindern können, daß eine französische Truppe nach Berlin gerufen wurde. Sicher hätte das für die Berliner Bühne, die jetzt ohne Zuschüsse auskommen mußte, den finanziellen Zusammenbruch bedeutet.[15]) Diese jahrelange erzwungene Zurücksetzung des Schauspiels konnte für den Theaterbetrieb nicht ohne Folgen bleiben. Das Fehlen einer geord-

[13]) Merkel. s. Anm. 9.

[14]) Doch Iffland rühmte man nach, daß er in seinen Gesten klar und eindeutig genug war, um auch von den Fremden verstanden zu werden. Morgenblatt. 1808, Nr. 2.

[15]) Weiß doch das Morgenblatt im Frühjahr 1807 (Nr. 15) zu berichten, Iffland hätte bei der Stadtkämmerei bereits den drohenden Konkurs anmelden müssen. Voll sei das Theater zwar jeden Abend, doch nur durch die vielen Besitzer von Freikarten.

neten, zielbewußten künstlerischen Arbeit mußte Unordnung und manche Übelstände hervorrufen, die selbst durch strengere Bestimmungen Ifflands nicht mehr gesteuert werden konnten. In den folgenden Jahren ließ er, nun schon durch Enttäuschungen und zunehmende Krankheit seelisch und körperlich geschwächt, die Dinge widerstandslos laufen. So blieb der während der Franzosenzeit eingerissene Zustand vorherrschend und das Schauspiel kam nicht mehr zu seinem Recht. Betrachten wir jedoch die Aufeinanderfolge der Direktionsperioden im Laufe des 19. Jahrhunderts, so zeigt sich uns das Berliner Hoftheater zur Zeit Ifflands noch auf einer seltenen Höhe, von der es erst im Laufe der Jahrzehnte Schritt für Schritt herabsteigen sollte. Was die Theaterleitung Ifflands vor denen aller späteren Intendanten auszeichnet, ist die Vereinigung künstlerischer und geschäftlicher Führung in einer Hand. Dadurch konnte das Verwaltungsmäßige nie eine andere Rolle spielen als die, welche ihr zukommt: Dienerin der künstlerischen Arbeit zu sein. Iffland schuf an der Berliner Bühne durch sein eigenes überragendes und vorbildliches Spiel einen einheitlichen Darstellungsstil, sorgte als Lehrer erfolgreich für die Heranbildung eines künstlerischen Nachwuchses und leitete die Proben auf der Bühne. Außerdem las er nicht nur die ihm eingereichten neuen Stücke und gestaltete den Spielplan, sondern bereicherte, ja beherrschte ihn sogar als Theaterdichter und Übersetzer.

In Fleck hatte 1801 das leuchtende Dreigestirn, das von Berlin aus die deutsche Schauspielkunst überstrahlte, Fleck-Iffland-Friederike Bethmann, wohl seinen Besten bereits verloren. Von den älteren seit 1807 noch vorhandenen darstellerischen Kräften ist zuerst Iffland selbst zu nennen. Er war seiner Figur und vor allem seiner unzureichenden leicht in den Fistelton umschlagenden Stimme wegen mehr für bürgerliche und komische Charakterrollen als für tragische Helden geeignet. Allerdings verstand er es in genialer Weise, durch gedehntes Sprechen bei Steigerungen, durch plötzlichen Wechsel aus der gehobenen Verssprache in einen leichten Konversationston oder durch charakteristische, gut pointierte Gesten große Wirkungen zu erreichen. So kam er zu einer naturalistischen Darstellungsweise, die unter geschickter Verwendung der individuellen Eigenart seiner körperlichen und sprachlichen Mängel einzelne Spielmomente kunstvoll zu einem geschlossenen Charakterbild zusammenzufügen wußte. Ganz auf Ifflands Individualität zugeschnitten, vertrug sie keine Nachahmung. Sie mußte bei jedem anderen Schauspieler zur Künstelei werden. Iffland wußte das und hat sie seinen Schülern nie empfohlen, die nur zu leicht in Gefahr kamen, den großen Meister in seinen sehr zum Kopieren reizenden Mitteln nachzuahmen. Zu seinen Schülern, denen er sehr früh größere Rollen überließ, um ihnen Gelegenheit zur Entfaltung ihres Könnens zu geben, gehörten der noch sehr junge Rebenstein als jugendlicher Liebhaber und Held, Dem. Maas, die besonders in naiv-munteren Rollen rasch Beifall fand, Herr Stich als Bonvivant und Herr Gern d. J., der sich besonders für komische Rollen eignete. Doch ahmte gerade dieser

seinen Lehrer nach, ähnlich wie Dem. Düring, spätere Mad. Stich-Crelinger, die trotz ihres Talentes neben Friederike Bethmann und Wilhelmine Maaß noch nicht zur Geltung kommen konnte. Gern und Düring repräsentierten bis in die sechziger Jahre hinein die Ifflandsche Schule an der Berliner Bühne.

Friederike Bethmann war im Gegensatz zu Iffland in jedem Teil ihres fast unbegrenzten Rollengebietes vollkommen und unübertrefflich. Sie besaß den Ausdruck des Naiven ebenso wie das Wesen der Weltdame und das Temperament für die große Heldin. Mit diesem Reichtum der künstlerischen Natur verband sie unwiderstehlichen Liebreiz, reiche Erfindungskraft und gebildeten Geschmack zu einer seltenen Fülle schauspielerischer Naturbegabung. Einen Teil ihrer Rollen übernahm nach ihrem Tode Luise Fleck, die bisher in den unschuldig-zärtlichen Rollen der beliebten Sigwartliteratur durch ihre etwas weinerlich klingende hohe Tonlage viel Begeisterung geweckt hatte. Neben dem Komiker Unzelmann, der leider immer weniger Sorgfalt im Lernen und beim Sprechen der Verse zeigte, waren die Schauspieler Mattausch und Beschort zwei gute Kräfte. Jenem gelangen mit einem angeborenen glücklichen Naturalismus Heldenrollen aus einem Guß, dieser eignete sich bei seinem Mangel an Temperament für die ernsten Liebhaber und Helden. Seine Natur und Wahrheit anstrebende Darstellungsweise, mit der er noch bis zum Jahre 1838 am Theater wirkte, war besonders typisch für den von Iffland in Berlin angestrebten Stil. Es war die Mitte zwischen der Schröderschen Schule und der Weimarer Stilisierung, also ein gemäßigter Naturalismus, der mit dem Vers auf dem Kriegsfuße stand und ihn gern in Prosa auflöste. Die Geschlossenheit und Einheitlichkeit des Ensembles, bedingt durch das Vorherrschen eines bestimmten Stils, war einer der großen Vorzüge der Berliner Bühne zur Zeit Ifflands. Im Gastspiel des Ehepaars Wolff aus Weimar im Jahre 1811 wurden dem Berliner Publikum die besten Vertreter der Weimarer Schule gezeigt, die seitdem in Berlin allmählich an Boden gewinnen sollte.

Diesem damals in Deutschland schwerlich zu übertreffenden Ensemble fehlten leider seit 1807 die großen Aufgaben. Der Wettstreit mit der Weimarer Bühne fand mit Schillers Tode sein Ende. Iffland hatte Schiller besonders deshalb in Berlin gepflegt, weil er die Romantik ablehnte.[16]) Er hatte ihn bewußt gegen die Berliner Romantik ausgespielt, die er dadurch von der Bühne fernzuhalten verstand. Mit seinen eigenen von Diderot beeinflußten bürgerlich-moralisierenden, rührseligen Familienstücken machte er die Bühne zu einer Sittenschule, stand also in den Reihen der Aufklärung. Der romantischen Kunst und Lebensauffassung konnte er wenig Verständnis entgegenbringen. Er tat es umso weniger, als er von dieser Seite aus heftig befehdet wurde. Auch Kleist war das unglückliche Opfer

[16]) Joseph Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Regensburg 1923—28. Bd. 3 S. 466.

dieser einseitigen Theaterpolitik und kam in Berlin nicht zur Aufführung. Zacharias Werner wurde von Iffland als Schillerepigone gefördert. Schiller selbst machte bei seinem Aufenthalt in Berlin Iffland auf Werner aufmerksam. Nach den „Söhnen des Thales" kam sein Lutherdrama „Weihe der Kraft" mit Iffland in der Titelrolle 1806 zur Aufführung. Es erfuhr jedoch durch einen von jungen Offizieren veranstalteten Schlittenumzug auf Rollwagen Ablehnung in der Öffentlichkeit. Auch noch im Jahre 1817 endete die Aufführung einzelner Szenen zum Reformationsfest mit einer Prügelei im Zuschauerraum. Ifflands eigene Stücke traten in späteren Jahren hinter die reiche Produktion Kotzebues zurück, von dem in manchen Jahren 7 bis 8 Stücke aufgeführt wurden. Auch Gubitz und Müllner waren im Spielplan vertreten. Die ausgesprochenen Aufklärungstendenzen der auf Theaterwirksamkeit bedachten Gubitzschen Stücke mußten Iffland zur Bereicherung seines antiromantischen Spielplans willkommen sein. Dieser Tatsache verdankte Gubitz in erster Linie seine ungewöhnliche Bevorzugung. Erst wenige Monate vor seinem Tode brachte Iffland Müllners Schicksalsdrama „Die Schuld" auf die Bühne. Er hatte dem Dichter den Auftrag gegeben, ein Trauerspiel zu schreiben, ohne im geringsten zu ahnen, daß ihm dieser eine Schicksalstragödie liefern würde. Unter den Klassikern, die überhaupt sehr zurücktraten, hob sich nur Shakespeare stärker heraus.

c. Gubitz als Kritiker des Schauspielhauses.

Gubitz war von 1807—20 am Morgenblatt, das anfangs in Tübingen und seit 1810 in Stuttgart erschien, als Berliner Korrespondent tätig und hatte dabei auch die „Erscheinungen auf der Bühne" zu besprechen. In den beiden Jahren 1812—13 war er außerdem Theaterreferent der Spenerschen Zeitung, deren Besitzer an den „Mitteilungen im Morgenblatt" Gefallen gefunden hatte.[17]) Gubitz erregte also bereits die Aufmerksamkeit jenes Mannes, der einst einen Merkel für die Theaterkritik entdeckt hatte.[18]) Gubitz begann als Kritiker einer Zeitschrift und schrieb außerdem in einer politischen Zeitung. Er brachte seit 1807 im Morgenblatt einzelne berichtende Sätze über Theaterneuigkeiten, soweit sie neben allerlei Notizen über Berlins Kunst und Gesellschaft in Tübingen von Interesse sein konnten. Erst allmählich wurde er ausführlicher und wagte auch kritische Urteile, denen er gern eine unterhaltende und witzige Form gab. Später schilderte er auch, bevor er in die Besprechung eines Stückes eintrat, dessen Plan. Doch als er in der Zeitung zu schreiben begann, erhielten seine

[17]) Erlebnisse. 1, 299.

[18]) Die genaue Beweisführung, welche Kritiken im einzelnen von Gubitz sind und wie lange er an beiden Blättern als Kritiker tätig war, würde in diesem Zusammenhange zu abwegig sein. Sie wird am Schluß der Arbeit nachgeliefert werden.

Kritiken ein anderes Gesicht. In der Zeitung waren sie ausführlicher, begannen jedesmal mit der Schilderung des Plans und behandeln dann nacheinander die einzelnen Teile der Theateraufführung unter Beachtung eines bestimmten Schemas. Als er in den ersten Monaten über die gleichen Aufführungen auch noch im Morgenblatt berichtete, zeigte sich der Unterschied besonders deutlich. Die Kritik in der Zeitung erschien abgesehen von starken Kürzungen fast wörtlich und gewöhnlich erst einen Monat später in der Zeitschrift. Mancher Beweis war gestrichen, und es blieb von der ausführlichen Kritik nur ein Bericht über das Wichtigste und Interessanteste übrig.

Die Zeitungswissenschaft lehrt uns den Unterschied zwischen Zeitschrift und Zeitung.[19]) Daraus ergibt sich für die Theaterkritik, daß ihr in einer Zeitschrift mehr Vorbereitungszeit und mehr Raum zur Verfügung steht und daß sie deshalb gründlicher und ausführlicher sein kann als die schon am nächsten oder übernächsten Tage erscheinende Kritik in der Zeitung, deren Raum durch die täglich eingehenden Nachrichten beschränkt ist. Der von einer Zeitung verpflichtete Kritiker muß laufend Berichte über Aufführungen schreiben und den sensationshungrigen Leser mit dem Aktuellsten auf diesem Gebiet unterhalten, während die Kritik in einer literarisch und wissenschaftlich interessierten Zeitschrift in jeder Beziehung unabhängiger ist und deshalb ein höheres Niveau und einen wissenschaftlichen Charakter bewahren kann.[20])

Wir müssen feststellen, daß Gubitz den zeitungswissenschaftlichen Standpunkt direkt umkehrt und die Rollen der Zeitungs- und Zeitschriftenkritik vertauscht. Die Erklärung dafür liegt jedoch nahe. Das Morgenblatt erschien nicht in Berlin, seine Leser waren also nur zum kleinsten Teil Berliner und Besucher des Schauspielhauses. Daher war eine eingehende Kritik unangebracht, ein unterhaltender Bericht genügte. Diese Ansicht bringt Gubitz anläßlich der Beurteilung des neuengagierten Eduard Devrient zum Ausdruck.[21]) Der Kritiker wünscht, „daß ihm die Kritik günstig sei, d. h. ihm verdientes Lob spende, aber auch nie die Rüge, welche ihn wahrhaftig trifft, verschweige. Dies muß jedoch mehr die Aufgabe hiesiger als fremder Zeitblätter sein; da nur jene die nötige schnelle Wirkung hervorbringen können." Andererseits war die Spenersche Zeitung damals ein vornehmes Blatt, das in Hofkreisen, vom höheren Beamtenstand, der vornehmen Handels-

[19]) Hans Traub, Grundbegriffe des Zeitungswesens. Stuttgart 1933.

[20]) Bereits im Jahre 1846 formulierte der Musikkritiker Dr. Otto Lange in der Vossischen Zeitung vom 15. April in vorbildlicher Weise diese Erkenntnisse. Nach Aufzeigung verschiedener Nachteile der Kritik in einer Zeitung kommt er zu dem Schluß: „Wie nun das Material und die Form der Kritik durch die Tendenz einer allgemeinen Zeitschrift bedingt ist, so ergibt sich hieraus für den Kritiker selbst die Forderung, wissenschaftliche Prinzipien, trotz der populären Form, wenigstens nie aus dem Auge zu verlieren und, da der Raum nicht immer eine bis ins Einzelnste gehende Begründung gestattet, mit größter Gewissenhaftigkeit seinem Berufe vorzustehen."

[21]) Morgenblatt. 3. 7. 19.

welt und der literarischen und Gelehrtenschicht Berlins gelesen wurde.[22]) Das wird Gubitz veranlaßt haben, seinen vornehmen und gebildeten Lesern auch besonders anspruchsvolle Kritiken vorzulegen. Doch schon sehr bald begannen die Theaterberichte in der Zeitung unter Raummangel zu leiden.[23]) Jetzt werden seine Kritiken kürzer und verlieren dadurch, wie Gubitz selbst zugibt, viel an gründlicher Beweisführung. Später bei der Vossischen Zeitung, die mehr von einfachen Bürgern und Handwerkern gelesen wurde, bekam Gubitz's Kritik notwendig abermals ein anderes Gesicht.

Was Gubitz an Ifflands Direktion vor allem auszusetzen hatte, war die Vernachlässigung des ernsten Schauspiels auf Kosten von Oper, Singspiel und Ballett. „Rochus Pumpernickel" und ähnliche leichte Unterhaltungsstücke kämen zu oft auf den Spielplan, „sodaß ein Götz von Berlichingen, eine Maria Stuart", gelegentlich dazwischen gegeben, „wie ausgesetzte Kinder erscheinen".[24]) Er weist darauf hin, wie notwendig es sei, neben der Sorge für gute Opernkräfte nicht die Ergänzung des Schauspielerpersonals zu vernachlässigen; denn das Schauspiel sei für die Bildung der Sprache und des Volkes weit wichtiger als die Oper.[25]) Heftigen Widerspruch fand auch Ifflands Pflege des Schauspielernachwuchses. Gubitz war gegen die Herausstellung junger Kräfte in größeren Rollen. Jedes Stück hätte Anspruch darauf, mit den jeweils besten Künstlern gespielt zu werden. Junge Darsteller sollten nur in Rollen auftreten, die sie schon ganz ausfüllen könnten. Keinesfalls dürften sie ältere, noch brauchbare Schauspieler verdrängen.[26]) Ärgerlich äußerte er einmal: „Die Rollen wurden von drei Zöglingen unserer Bühne ausgeführt, so, daß es widrig war, an ein unangenehmes Gefühl der Spielenden zu denken bei dem Wahrnehmen, daß man zu einem solchen Versuche schon Zuschauer hereinkommen ließ."[27]) „Man nenne den Einsender nicht gallig," fährt er fort; leider könne man nicht loben, „wenn man überall ein Erschlaffen bemerkt." Gubitz war also gegen den Theaterleiter Iffland recht kritisch eingestellt, trotz der Beziehungen, die er als Theaterschriftsteller zur Direktion zu knüpfen begann.

Mit größtem Eifer bekämpfte Gubitz die Nachahmungssucht bei den Anfängern. Gerade im Falle Iffland sah er, daß „etwas Angenehmes bei einem Individuum, bei dem andern höchst verdrießlich werden kann und auch dem Meister nachteilig, weil man notgedrungen an eine gewisse Einförmigkeit, die eine Nachahmung am leichtesten zuläßt, gemahnt wird."[28]) In diesem Zusammenhang schildert er uns die ständig sich wiederholenden Gesten bei Gern d. J. und gibt damit indirekt eine seltene und genaue Beschreibung der gestischen

[22]) Widdecke. S. 105.
[23]) „Aus Mangel an Raum verspätet" heißt es öfter.
[24]) Morgenblatt. 14. 3. 10.
[25]) Morgenblatt. 17. 7. 11.
[26]) Spen. Ztg. 9. 7. 12.
[27]) Morgenblatt. 30. 6. 12.
[28]) Spen. Ztg. 30. 6. 12.

Mittel, die Iffland anzuwenden pflegte: „eine blasebalgende Aussprache", das „Dehnen des Mundes", „Aufschreien einzelner Worte", „Vorbeugen des Kopfes", „Spreizen der Hände", „Vorsetzen des sichelförmig gebogenen rechten Fußes", das „halbe Oeffnen der Taschen". „Fassen des Stocks mit der Faust" usw." Bei Iffland selbst hätte sich Gubitz diese Aufzählung nicht erlaubt, weil sie bei ihm nicht berechtigt war. Zwar scheute sich der Kritiker nicht, auf die von der Natur gesetzten Grenzen der Ifflandschen Kunst hinzuweisen, doch war er weit mehr geneigt, immer wieder seiner Freude über die „entzückende Wahrheit"[29]) und die „herrliche Natur"[30]) der Ifflandschen Darstellungen Ausdruck zu geben. Iffland war für Gubitz „unbestritten der bedeutendste Schauspielkünstler dieser Zeit".[31])

Auch Friederike Bethmann nannte er die „anerkannt erste Schauspielerin in Deutschland".[32]) Beide sind die Heroen der Schauspielkunst. Doch während das Lob über Iffland nicht immer uneingeschränkt sein kann, stehen für Gubitz die Leistungen der Bethmann über jeder Kritik. Bei ihr wagt er nicht zu kritisieren, sondern bewundert nur.[33]) Daher erfahren wir auch von Gubitz so gut wie nichts über ihr Spiel. Gerühmt wird an ihr vor allem die Vielseitigkeit des Talents und die restlose Vereinigung von Natur und Kunst in ihren Darstellungen. Er traf sie sehr oft in ihrer Wohnung oder hinter der Bühne und lernte sie zugleich als Mensch und als Künstlerin verehren und bewundern. Da ist es begreiflich, daß diese Frau für ihn die ideale und nie übertroffene Schauspielerin geworden ist. Tief erschüttert schrieb er über ihren Verlust:[34]) „Mit ihr ging der letzte Blick zu Grabe, den wir noch hatten aus einer Zeit, in welcher die hiesige Bühne entschieden jede andere überragte. Nicht noch einmal werden sich drei so große Talente als wir in Fleck, Iffland und Friederike Bethmann bewunderten, zusammenfinden . . ." „Ihren Wert sprechen Worte nicht aus." „Es waltete in ihr ein so weise kräftiger Geist, daß es überall war als erschienen die dramatischen Musen selbst."

Als Mattausch im Juli 1813 zum ersten Mal den Tell spielte, lobte Gubitz an ihm, daß er nicht Iffland wiederholte. Der Meister mußte „nach seinen Kräften" einen „kunstreich-idealisierten" Held der Berge geben, Mattausch, den natürliche Mittel zu dieser Rolle befähigten, spielte einen „einfach-idealisierten" Bauern. Nur an einigen Einzelheiten hatte Gubitz etwas auszusetzen und er erlaubte sich hierzu „ein paar notwendige Bemerkungen".[35]) Nun war er mit Mattausch eng befreundet und durfte dem „Vetter" unter vier Augen recht deutlich die einzelnen Mängel in seinen Darstellungen zeigen.[36]) Diese Gelegen-

[29]) Spen. Ztg. 9. 7. 12.
[30]) Spen. Ztg. 18. 7. 12.
[31]) Morgenblatt. 27. 4. 12.
[32]) Morgenblatt. 23. 4. 12.
[33]) Morgenblatt. 2. 1. 10.
[34]) Morgenblatt. 13. 9. 15.
[35]) Spen. Ztg. 17. 7. 13.
[36]) Erlebnisse. 1, 260.

heit zu einer fruchtbaren mündlichen Kritik nahm Gubitz auch nach der ersten Telldarstellung wahr; denn in einer der nächsten Kritiken über Mattauschs erste Götzdarstellung schrieb Gubitz mit sichtlicher Freude über seinen Erfolg: „Herr Mattausch hat die, von mir dankbar erkannte Güte gehabt, meine Aeußerungen über seinen Tell richtig zu finden und mit Herzlichkeit Benutzung bei der nächsten Darstellung versichert.“[37]) Seine Erwartungen vom Götz, zu dem er dem Schauspieler selbst geraten hatte, wurden von diesem noch übertroffen. „Ungeahnte Klarheit der Ansicht, Besonnenheit bei innerer und äußerer Handlung und nur da eintretende Kraft, wo sie der Dichter befiehlt, alles dies hatte der Künstler diesmal durch seine Natürlichkeit gewonnen . . .“ Gubitz lobte also die Mäßigung in der naturalistischen Spielweise. Mattausch wußte bei seiner glücklichen Naturbegabung instinktiv das rechte Maß zu finden.

Diese Beherrschung der natürlichen Mittel schätzte Gubitz besonders an dem Schauspieler Lemm, der sich erst in den letzten Jahren der Iffland-direktion nicht ohne Gubitz's Mithilfe aus kleinsten Anfängen rasch zu einem der ersten Künstler an der Berliner Bühne zu entwickeln begann. Durch Gubitz erhielt er in dessen Jugendwerk „Ein Tag des Schicksals“ eine seiner ersten größeren Rollen. Als er den Verfasser bat, ihm für das Studium der Rolle Ratschläge zu geben, ließ dieser den bisher im Schriftlichen wenig geübten Schauspieler erst einmal schlecht und recht die Gedanken über seine Rollenauffassung niederschreiben und gab nun erst im einzelnen Ratschläge. Vermutlich ist der mehr durch Fleiß und Studium als durch Naturbegabung vorangekommene Lemm auch bei anderen Rollen dieser Anregung gefolgt. Lemm hat sich auch später genaue schriftliche Ausarbeitungen von seinen Rollen angelegt, in denen pedantisch jede Bewegung und selbst jedes Augenzwinkern verzeichnet war.[38]) Seydelmann's Rollenhefte können ihn hierzu nicht veranlaßt haben, da dieser Schauspieler erst zwei Jahre vor Lemms Tode erstmalig nach Berlin kam und beide auch sonst keine Berührung miteinander gehabt zu haben scheinen. Man darf also annehmen, daß Gubitz der Anreger für Lemms Rollenhefte gewesen ist.

In seiner besonnen abschätzenden Art neigte Gubitz nicht zu extremen Ansichten. In der Schauspielkunst war ihm der gemäßigte Naturalismus sympathisch. Maßlosigkeiten und Übertreibungen, die zu einem rohen Naturalismus führen, duldete er nicht. Solcher Verrohung der Kunst stellte er die „treffliche Schule“ der Weimarer Gäste, der beiden Wolff, entgegen. Gubitz war kein Freund der Weimarer Schule. Doch täte es wohl, Wolff's einsichtsvolles Spiel, seine richtige Sprache und sein treffliches Organ zu genießen, „wenn man oft schon die meisten dieser Eigenschaften vernachlässigen sah.“[39])

---

[37]) Spen. Ztg. 2. 9. 13.
[38]) Eduard Devrient. 2, 193.
[39]) Morgenblatt. 31. 5. 11.

Meinungsverschiedenheiten in der Spielplanfrage bestanden bei Iffland und Gubitz nicht. Gubitz begrüßte Werners Förderung, ja, er verteidigte Iffland sogar gegen den Vorwurf, daß er es daran habe fehlen lassen.[40]) Das Lutherdrama „Weihe der Kraft" wurde für die Berliner Bühne geschrieben. Gubitz beurteilte es erst bei einer Wiederaufführung im Jahre 1813.[41]) Er erkannte die dichterischen Schönheiten an, doch „das Feld der Reformation hat gewaltig verloren". Luther sei nicht historisch gezeichnet und würde das Werk sicher ablehnen. Gubitz mißfiel vor allem der spürbare katholische Einfluß, wie überhaupt Werners ständiges Schwanken zwischen Protestantismus und Katholizismus.[42]) Körners Lustspiel „Der grüne Domino" war nur ein Erfolg durch die Besetzung mit Friederike Bethmann,[43]) und dem Drama „Tony" wurden schonungslos die zahlreichen Entlehnungen aus Schillers Dramen nachgewiesen.[44]) Der „Zriny" dagegen erfuhr unter dem Eindruck des Befreiungskrieges und aus Achtung vor dem gefallenen Dichter eine eingehende und nicht ungünstige Beurteilung.[45])

„Ich bin kein Antikotzebuaner" erklärte Gubitz auch noch im Jahre 1818.[46]) Kotzebue mit seinen „recht lieblichen" oder „allerliebsten", oft zu Tränen rührenden Stücken sagte ihm zu, so lange dieser nicht in den Fehler verfiel, ernst dramatisch zu werden.[47]) Leider arbeite er oft zu schnell und füge sich zu sehr dem „ins Gemeine versinkenden Geschmack" der Menge.[48]) Da neue Stücke von Iffland seit 1807 so gut wie gar nicht mehr auf die Bühne kamen, hatte Gubitz keine Gelegenheit, zu Iffland als Theaterschriftsteller Stellung zu nehmen. Erst nach dessen Tode schrieb er: „Als dramatischer Schriftsteller gehört er zu den ersten seiner Zeit." Die beiden letzten Akte der „Hagestolzen" z. B. ständen unerreicht da, und in den „Jägern" und dem „Spieler" wirkten „herrliche Bilder der Natur der Menschen ergreifend auf die

---

[40]) auf Grund eines Briefes vom 30. 4. 1804, den Werner seinem Freund, dem Justizrat Peguilhen schrieb. Gubitz zitiert diesen Brief in seinen „Erlebnissen"; denn er hat den Briefwechsel der beiden Freunde nach dem Tode Werners durch Kauf in seine Hände bekommen.

[41]) Morgenbl. 5. 1. 14.

[42]) Schon im Jahre 1806, bei einer Gesellschaft in der Sommerwohnung des Buchhändlers Maurer, warf Gubitz dem Dichter die „Annäherung zum Katholischen" vor. Werner widersprach, doch fand Gubitz später seine Ansicht durch einen der erwähnten Briefe bestätigt (22. 2. 06), wonach Werner trotz seiner Arbeit an einem Lutherdrama „nicht weniger katholisch als sonst" sein wollte. Erlebnisse. 1, 229.

[43]) Spen. Ztg. 14. 11. 12.

[44]) Die Quelle des Stoffes, Kleists Novelle „Die Verlobung in St. Domingo", wurde nur mit den Worten erwähnt: „Der Plan zu dieser dramatischen Neuigkeit ist entlehnt von einer Erzählung aus der trefflichen Zeitschrift das Morgenblatt." Spen. Ztg. 5. 12. 12.

[45]) Morgenblatt. 2. 5. 14.

[46]) „Gesellschafter". 3. 8.

[47]) Spen. Ztg. 18. 8. u. 5. 9. 12.

[48]) Spen. Ztg. 7. 11. 12.

Bildung des Geschmacks".[49]) In späteren Jahrzehnten, da Ifflands Stücke wieder aktuell wurden, setzte sich Gubitz sofort mit großem Eifer für Iffland ein. Auch Müllners Lustspiele fanden Anerkennung. Besonders genau war er hier beim Prüfen der Reime. Da sie ihm selbst nicht schwer fielen, brachte er gelegentlich die Kritik in vorbildliche Reime[50]), worauf Müllner in der gleichen Weise antwortete. So kam eine angenehme und seltsame Unterbrechung in die ermüdende Gleichheit der nüchtern vorgetragenen und farblosen Gubitzkritiken. Daß Müllner einige ihm nahegelegte Änderungen auch durchführte, wurde von Gubitz wie im Falle Mattausch mit Freude festgestellt.[51])

Daß die Wertung des Spielplans im einzelnen in erster Linie nach moralischen Gesichtspunkten erfolgte, dafür nur einige Beispiele. Die Wahl des herrlichen Dramas „Eugenie" von Beaumarchais, der es verstünde, Menschen und Lebensverhältnisse zu durchschauen, verdiene das Lob der Direktion. Mit Vergnügen folge man dem Geist eines Mannes, der uns die Erfahrungen seines Lebens vortrage und zu dem Ergebnis komme, „daß nur Redlichkeit und offner Sinn uns einen Frieden sichern, ohne den das Dasein vernichtet ist!"[52]) Weit mehr praktische Menschenkenntnis als manche neuere „leichtfertige Ware" besitze ein so „altes Werk voll deutscher Tiefe" wie Großmanns Familiengemälde „Nicht mehr als sechs Schüsseln".[53]) Die angenehme Möglichkeit, nur loben zu können, gab ihm auch Etienne's Schauspiel „Die beiden Schwiegersöhne"; denn hier werde mit Welt- und Menschenkenntnis die Unmoral der Selbstsucht und der Protektionswut im Amtsleben gegeißelt. Dagegen gäben „Pumpernickel"-stücke den Handwerkern ein schlechtes Beispiel und verleiteten sie zum Plaudern und Schwätzen während der Arbeit, wodurch sie ihrem Brotherrn unnötig die Zeit stehlen.[54]) In „Kunst und Natur" sähe man Männer ohne Röcke auf der Bühne, von denen man auch hören müsse, daß sie durch das Fenster der Geliebten gingen. Auch erschienen gemeinste Personen wie Hökerweiber und Schusterjungen auf der Bühne.[55]) Während es sich hier nur um einzelne Szenen oder Sätze handelt, die Ablehnung fanden, wurden in anderen Fällen ganze Stücke ihrer Idee wegen verbannt. Daß Iffland und Gubitz auch in der Abneigung gegen eine gewisse Dramatik einig waren, geht aus der Kritik über den „Diego" von Kettenburg hervor, in der es heißt „die Direktion hat das Stück nicht geben wollen, und der Vernünftige kann nicht leugnen, daß sie triftige Gründe für sich hatte." Da werde wieder einmal „geträumt, geahnt, gejammert und prophezeit, daß man vor Langeweile vergehen möchte".[56])

[49]) Morgenblatt. 20. 10. 14.
[50]) Spen. Ztg. 3. 10. 12.
[51]) Spen. Ztg. 22. 10. und Morgenblatt. 18. 11. 12.
[52]) Spen. Ztg. 9. 7. 12.
[53]) Spen. Ztg. 5. 6. 13.
[54]) Morgenblatt. 7. 1. 12.
[55]) Morgenblatt. 21. 10. 11.
[56]) Morgenblatt. 6. 4. 12.

Die „moderne Schicksalswut“ hatte schon mit Klingemanns Trauerspiel „Oedipus und Jokasta“ und seinem „schauerlichen Gemälde“ „Vehmengericht“ Ablehnung gefunden. Es widerspreche der Vernunft, wenn Menschen ohne eigene Schuld unglücklich würden. Der Zuschauer „wird allerdings Entsetzen und Mitleid bei den Menschen empfinden, aber Ingrimm gegen die tyrannische Willkür der heidnischen Götter, die nach dem Landrechte, samt der Pythia, über ihren Anteil an der grausigen Geschichte ohnfehlbar zur Festung kondemniert würden.“[57]) Am 22. Oktober sah er sich noch einmal veranlaßt, in einem Artikel gegen das Stück Stellung zu nehmen. Er wolle nur für die schreiben, die denken und nicht nur für Hergebrachtes und Aufgelesenes eintreten könnten. Doch jene „von der Gewohnheit ausgestopften Seelen laß' ich in ihrer sinnigen Einfalt und innigen Kindlichkeit wohleingewindelt für immer ruhen“, „mögen sie dann schreien: ich hätte kein Gemüt, mir ist es angenehm, daß mich die Gemütskrankheit des Zeitalters nicht ergriffen hat.“ Wir erinnern uns an die im Lebenslauf erwähnte Seelenverwandtschaft zwischen Gubitz und dem Minister von Schulenburg. Gubitz kannte die Gefahren dieser „Gemütskrankheit“ als Zeiterscheinung aus eigenem Erleben. Aus der gleichen Einstellung heraus verurteilte er das „überfließende Gemüt“ des „armen Poeten“ in Kotzebues gleichnamigem Lustspiel. „Man finde den Beurteiler nicht hart, man prüfe besonnen und bedenke: daß solch ein Schlendrian des Gemüts arg mitspielt bei mancher Zerrüttung.“[58]) Hier haben wir einen der vielen bei Gubitz zu beobachtenden Züge, bei denen persönliches Erleben das kritische Urteil bestimmt.

Gubitz hat, wie er 1866 in einer Kritik über den „Zerbrochenen Krug“[59]) erzählt, „schon im Jahre 1810 mit Iffland darüber gesprochen, weswegen keine der Dichtungen von Kleist den Weg zur Bühne erreiche“.[60]) Interessant ist es nun zu verfolgen, wie Gubitz sein Urteil über Iffland in der Kleistangelegenheit allmählich änderte. Während ihn Ifflands Verhalten 1810 befremdete und er auch noch später die Vernachlässigung Kleists sehr beklagte, ja, sie als Ursache seines frühen Todes bezeichnete,[61]) erklärte er im Jahre 1866, es sei ihm „jetzt deutlicher als damals“, daß Iffland nicht anders handeln konnte. Dieser hätte eben „die Schilderungen des Wirklichen und Wahren im Familienleben als Bildungszweck der Bühne“ angesehen und deshalb „alles Geheimsinnige im schwärmerischen Dichtungswalten“ nicht gelten lassen wollen. Außerdem sei Iffland von der „sog. romantischen Schule“ ständig unterschätzt und angegriffen worden.[62]) In einer

[57]) Spen. Ztg. 13. 10. 12.
[58]) Spen. Ztg. 22. 9. 12.
[59]) „dies letzte Werk des Lebensmüden“, wie er es irrtümlich nennt.
[60]) Voss. Ztg. 31. 1. 66.
[61]) Voss. Ztg. 17. 10. 57.
[62]) „Dennoch“, so urteilte Gubitz auch damals noch, „hätte nach meiner mir dauernd gebliebenen Ansicht Iffland sich zu einem Versuch entschließen

Kritik vom 17. Dezember 1869 in der Vossischen Zeitung übernahm er Goethes Urteil, der durch Kleist immer von „Schauder und Abscheu“ ergriffen worden sei, und der, allerdings in einem anderen Sinne als Tieck, den talentvollen Mann nur „bedauere“.[63]) Gubitz erklärte nun: „Heinrich von Kleist hatte reichlichst, was der Dichter bedarf; nicht ohne Grund wurde er aber Dichter der Schwäche genannt, weil es ihm fehlte an der Manneskraft, Leid zu überwinden.“ Ein wesentlicher Grund für diese Meinungsänderung sind die „Erlebnisse“, die Gubitz 1868 herausgab. Er möchte hier als Greis in seiner abschließenden Stellungnahme zu Iffland, den er trotz mancher Differenzen in künstlerischen Fragen immer hoch geachtet hat, die bisher gemachten Vorwürfe versöhnend abschwächen.[64])

Erst ein halbes Jahr vor seinem Tode gab Iffland der neuen Richtung in der Literatur nach und brachte Müllners „Schuld“. Gubitz sagte ihr sofort den Kampf an. Er könne dem Grundsatz, der Mensch würde seinem einmal bestimmten Verhängnisse nicht entgehen, niemals zustimmen. Einen Menschen vor der Geburt bereits mit einem Fluch zu belasten, sei eine Lästerung der ewigen Gerechtigkeit, und kein Vernünftiger werde dieser Meinung widersprechen. „Mag man wider mich schreien, ich kann nicht anders und appelliere gegen das Geschrei an die klare Vernunft.“ Doch lobte er andererseits den „Reichtum angenehmer Bilder“, die „blühende Sprache“ und ausgezeichnete Darstellung. Der Beifall sei allerdings recht kalt oder „wenigstens sehr still“ gewesen.[65])

Was seine Stellung zum klassischen Drama anbetrifft, so gefiel ihm bei Shakespeare die Zeichnung der Charaktere. Doch nur in Bearbeitungen könne man seine Werke der Bühne erschließen. Ähnlich lobte er auch am Götz nur die Charaktere, während das Skizzenhafte des Aufbaues nicht die Anforderungen erfüllt, „welche man mit Recht an ein theatralisches Ganze haben darf“.[66]) Die Aufführungen Schillerscher Dramen müssen in den letzten Jahren der Ifflandzeit

sollen.“ Für wahrscheinlich hält er auch jetzt noch: „bliebe der Weg zur Bühne für Heinrich von Kleist nicht verschlossen, dann hätte er sich aus dem ihm anfänglich Unstäten und Zerfahrenen gerettet.“

[63]) Weimarer Ausgabe. Abt. 1, Bd. 40 S. 178—179. — Ludwig Tieck, Dramaturgische Blätter. Breslau 1826. Bd. 1 S. 116.

[64]) Bezeichnend für diesen bewußten Wechsel seiner Auffassung ist die Abänderung einer früher gegebenen Darstellung über Kleist. Im Jahre 1866 schreibt er in der Kritik über den „Zerbrochenen Krug“: „Im Jahre 1810 sah ich Kleist in Berlin, die ganze Erscheinung der nicht ansehnlichen Gestalt war ein Bild der Dürftigkeit. Er nährte sich damals hauptsächlich durch ein Wochenblättchen, dessen Inhalt er, wie man mir sagte, in einem Gasthof schrieb, wegen der Mangelhaftigkeit seiner Wohnung.“ In den 1869 erschienenen „Erlebnissen“ lautet die von Gubitz nun zensierte Stelle: „Ein Wort von ihm selber habe ich nie vernommen, und seine Schriften wurden mir auch erst nach seinem Tode bekannt. Erzählt hat man mir damals, Heinrich von Kleist beschäftige sich mit einem Tagesblättchen, zu dessen Inhalt er das Nötigste meist in einem Gasthaus für Weintrinker schreibe.“

[65]) Morgenblatt. 16. 3. 14.

[66]) Spen. Ztg. 2. 1. 13.

herzlich schlecht gewesen sein. Gelegentlich reizten sie seine übermütige Spottlust. „Wenige ausgenommen, hatten alle Spieler eine Dehnsucht, die in der Sehnsucht nach dem Ende bei den Hörern eine Gähnsucht erschuf. Allgemein hat man den Mangel an Lebendigkeit und einen kräftig vorangehenden Geist vermißt, und höchstens Einem der hiesigen Beurteiler kann die Darstellung gefallen haben, welches indessen auch der Fall sein würde, wenn er selbst mitgeschlafen hätte.“[67]) Selbst bei einer Tell-Aufführung, in der Mattausch zum ersten Mal die Hauptrolle spielte, mußte Gubitz feststellen: „daß die Schwurszene um Mitternacht spielt, merkte man an der Schläfrigkeit vieler Statisten. Ein paar der Vorderen hatten mit ihren eigenen Angelegenheiten viel zu tun, sie sprachen während des Hauptmoments recht unbekümmert.“[68])

Gubitz's bedeutend älterer Berufskollege am anderen Berliner Blatt, der Vossischen Zeitung, war damals Samuel Catel.[69]) Er war keine kritisch veranlagte Natur und neigte dazu, Anfänger in väterlicher Milde recht nachsichtig und aufmunternd zu behandeln. Natürlich verteidigte er nun Ifflands Methode, junge Künstler in bedeutenderen Rollen herauszustellen. Das mußte den jungen Gubitz zum Widerspruch reizen. Grundverschieden waren sie in der Behandlungsweise junger Künstler. Catel schrieb über die noch sehr unvollkommene Leistung des jungen Rebenstein als Don Carlos: „Don Carlos findet durch die Ungleichheit seiner Rolle in Herrn Rebenstein einen glücklichen Darsteller voll Wahrheit und Wert. Carlos, von Schiller jugendlich gedichtet, wird von Herrn R. jugendlich gegeben, ohne Kunstkraft, ohne Anmaßung, ohne eigentlichen Zusammenhang, mit Naturkraft und Feuer, unregelmäßig und desto treffender!“[70]) Um wieviel eingehender und kritischer war dagegen Gubitz, der zu Catels Urteil bemerkte: „So beschönigt man Fehler, aber wo bleiben Vernunft und Wahrheit?“[71]) Bei ihm hieß es: „Herr Rebenstein erschien als Don Carlos wie ein ausgesetztes Kind der Direktion.“ Wenn seine Mimik sprechender, seine Sprache minder herausstoßend, sein Betonen richtiger, sein Feuer seelenvoller, seine Haltung edler, seine Bewegungen minder schwankend, sein Spiel angenehmer werde, so könne er ein ganz vortrefflicher Carlos sein. Er lasse schon jetzt alles Gute hoffen und sei in manchen Szenen recht gut gewesen, ausgenommen die Szene, wo er mit der Königin im Garten zusammenkommt, und die nach dem Tode Posas. „In der ersten scheitert alles durch den Wellensturm der Worte, und versunken war das hier so mächtige Gefühl der Liebe, in der zweiten war ebenfalls wieder nur Zorn und Heftigkeit herrschend, jeder Andrang der hier so vielfach wechselnden Empfindungen zurück-

[67]) Morgenblatt. 30. 6. 12.
[68]) Spen. Ztg. 17. 7. 13.
[69]) zugleich Prediger in der französischen Kolonie und von 1806 bis 1825 auch Redakteur der Vossischen Zeitung.
[70]) Voss. Ztg. 25. 5. 11.
[71]) Morgenblatt. 28. 6. 11.

gewiesen."[72]) Während sich also Catel darauf beschränkte, das schon vorhandene Positive lobend festzustellen, wirkte Gubitz fördernder und segensreicher, indem er besonders das noch Fehlende betonte, ohne dabei dem Schauspieler den Mut zur Weiterarbeit nehmen zu wollen.

Bedeutsamer und weit heftiger aber war der Streit um die Besetzung der Hauptrolle in Beaumarchais's Drama „Eugenie" mit Demoiselle Düring. Während Catel auch hier einen Erfolg feststellte,[73]) lehnte es Gubitz ab, ihre Darstellung überhaupt zu kritisieren. Seine Ansicht, eine Rolle wie die der Eugenie hätte keiner Anfängerin gegeben werden sollen,[74]) veranlaßte diesmal Catel zu einem Gegenartikel.[75]) Er weist darauf hin, daß auch Schiller und Goethe die Demoiselle Maas als Anfängerin die Jungfrau, Klara im „Egmont" und Luise in „Kabale und Liebe" haben spielen lassen, obgleich in Weimar bessere Künstlerinnen für diese Rollen vorhanden gewesen seien. Nur dadurch habe sich ihr Talent so rasch entwickeln können. Er weist auch nach Paris, wo die Doppelbesetzung üblich sei, sodaß der jüngere Künstler sich heranbilden und den älteren bei dessen Ausscheiden sofort vollwertig ersetzen könne. Gubitz bemerkte hierzu,[76]) daß das Pariser Vorbild zwar nicht zu verwerfen sei, doch gebe man in Berlin sogar ganz neue Rollen den Anfängern. Außerdem sei es in Frankreich üblich, daß der Künstler in der Provinz beginne und erst über die kleineren Theater in Paris zu den bedeutenden Bühnen aufsteigen könne. Da in Berlin nur eine große Bühne vorhanden sei, könne dieses System hier nicht angewandt werden. Gubitz scheute sich in seinem Eifer nicht, dem älteren Kollegen wiederholt Protektion vorzuwerfen und von seinem „gerechten Zorn über einen hiesigen Rezensenten" zu sprechen.[77]) Durch allzu große Herzensgüte werde Catel zum Schmeichler. Es sei für Gubitz selbst „wahrhaftig kein Vergnügen, sich aufzulehnen, aber er fürchte das Unangenehme nicht, wenn er nutzen könne. Ein paarmal sei es ihm doch schon geglückt, bei verschiedenen Dingen; wäre das nicht, er schleuderte die Feder fort und täte Besseres."[78])

Gubitz glaubte also, berechtigt zu sein, auch andere Kritiker zu beurteilen und an ihnen eine Erziehungsarbeit zu leisten, besonders ihre Parteilichkeit zu bekämpfen.[79]) Er glaubte Erfolge sehen zu können; denn „Unsere Theaterrezensenten stimmen nun doch — dank der Vernunft — einen besseren Ton an und oft schon einen so freimütigen, wie er parteilosen Männern geziemt. Und wenn hier und da noch Rücksichten bestimmen, so werden auch wohl diese zerfallen und jeder nach Möglichkeit dahin streben, daß endlich das Publikum ein

[72]) Morgenblatt. 25. 6. 11.
[73]) Voss. Ztg. 9. 7. 12.
[74]) Spen. Ztg. 9. 7. 12.
[75]) Voss. Ztg. 11. 7.
[76]) am 13. August im Morgenblatt.
[77]) Morgenblatt. 26. 5. 12.
[78]) Morgenblatt. 19. 5. 12.
[79]) Morgenblatt. 4. 9. 11., 19. 5. und 8. 10. 12.

Urteil bekommt, d. h. ein geltendes. Dann nur wird das Bessere siegen und die Bildung in ihre Rechte treten können."[80]) Auch finden wir bei ihm selbstkritische Äußerungen, in denen er Richtlinien für eine vorbildliche menschliche Haltung des Kritikers aufstellt. „Ich will mich bestreben, es immer besser und tätiger zu beweisen, daß ich mir ein Urteil erlauben darf", und „will mich vor allen menschlichen Manieren der Kettenhunde hüten."[81]) Doch alle diese moralischen Lehren, die er sich und anderen mit so viel Eifer zu predigen weiß, bleiben, wie wir schon sahen und noch sehen werden,[82]) auch bei Gubitz nur das Streben zu einem allzu schwer erreichbaren „Guten" und „Besseren".

[80]) Morgenblatt. 26. 11. 11.
[81]) Spen. Ztg. 7. 1. 13.
[82]) Pruskil. S. 102—108.

2. Kapitel.

Gubitz als Theaterkritiker am „Gesellschafter", am Morgenblatt und an der Vossischen Zeitung während der Direktionszeit der Intendanten Graf Brühl und Graf von Redern (1815—1842).

a. Reaktion und Zensurwesen.

Die Erhebung des Volkes gegen die napoleonische Fremdherrschaft brachte nach den Befreiungskriegen nicht die ersehnten politischen Freiheiten, die man sich ehrlich erkämpft zu haben glaubte. Durch den siegreichen Ausgang des Krieges war vielmehr die Selbstherrlichkeit der Fürsten gestärkt worden. Jetzt konnte den nationalen und liberalen Bestrebungen energisch entgegengetreten werden. Die Zeit der Reaktion begann. Die Karlsbader Beschlüsse vom 20. September 1819, die bis zum Jahre 1848 in Kraft blieben, gaben Preußen die Möglichkeit, schon im Oktober des gleichen Jahres ein Zensurgesetz herauszubringen, das teilweise auf ein ähnliches Edikt aus dem Jahre 1788 zurückging. Gleichzeitig wurde jedoch als oberste Beschwerdestelle in Zensurangelegenheiten das Oberzensurkollegium ins Leben gerufen, das nach eigener Auslegung des Zensurgesetzes auf seiner ersten Sitzung am 17. Dezember eine „Schutzwehr für Freiheit der Schriftsteller" und „Schranke gegen ihre Ungebühr" sein wollte.

b. „Der Gesellschafter".

Gleich in den ersten Nummern seines „Gesellschafter", den Gubitz mit dem Beginn des Jahres 1817 gegründet hatte, nannte er in einer Gesamtbetrachtung neben den verschiedenen Aufgabengebieten seiner Zeitschrift auch die Politik.[1]) Daß der „Gesellschafter" schon nach wenigen Jahren neben den wichtigsten Zeitschriften seinen Ruf begründet hatte[2]) und bereits ebenso viele Leser besaß wie das Morgenblatt,[3]) war zu einem guten Teil auf seinen politischen Charakter zurückzuführen. Die Möglichkeiten zu öffentlicher politischer Meinungs-

[1]) „Was die Völker für die Throne taten, wissen wir, was die Throne für die Völker tun wollen, wird sich zeigen."

[2]) Kotzebue in den „Literarischen Wochenblättern", März 1819.

[3]) Therese Huber, Redakteurin des Morgenblattes, an Gubitz am 31. 1. 21. Erlebnisse. 2, 250.

äußerung waren gering, und die Zahl der politischen Zeitungen und Zeitschriften klein. Noch größeres Interesse erweckte mitunter die Behandlung religiöser Angelegenheiten, bei denen sich Gubitz als festgläubiger Protestant und ehemaliger Pfarramtskandidat recht ereifern konnte. Ein Artikel gegen die katholische Kirche[4]) verbreitete sein Blatt bis nach Rom, nach Polen und unter allen Bischöfen, zum Ärger der preußischen Behörden, die über den „so schädlichen als schändlichen Aufsatz" sofort dem Minister Fürst Hardenberg berichteten.[5]) Dennoch kam Gubitz mit seinen Zensoren anfangs recht gut aus, bis mit dem Jahre 1828 eine Leidenszeit für ihn begann. Wegen eines Artikels[6]) wurde mit dem Verbot seiner Zeitschrift gedroht und ihm ein neuer Zensor und zwar der berüchtigte Geheime Rat Grano zugewiesen.[7]) Dieser strich, obgleich er nur Zensor für die Artikel allgemeinen Inhalts war, auch in politischen und theologischen Aufsätzen. Als Gubitz dennoch alles drucken ließ, sofern es nur sein politischer und sein theologischer Zensor erlaubten, kam es zu einem langjährigen Prozeß, der erst im Jahre 1842 vor dem neugeschaffenen Oberzensurgericht zu Gunsten des „Gesellschafters" entschieden wurde. Doch von solchen Einzelfällen abgesehen, ist die Haltung des Blattes immer eine sehr gemäßigt liberale gewesen. Erst als Gubitz's Sohn Anton[8]) in die Redaktion eintrat, machte sich eine stärkere Freiheitstendenz bemerkbar. Doch auch die Mitarbeit seines Sohnes und der neue Name „Volksgesellschafter" konnten Gubitz's Zeitschrift kurz nach 1848 nicht vor dem Eingehen retten.

Mit der Politik beschäftigte sich Gubitz im „Gesellschafter" nicht gern. Vielmehr sah er seine Aufgabe darin, „Belehrung und Unterhaltung zu erreichen und zugleich mit den neuesten Ereignissen und Ansichten in der Bildungsgeschichte bekannt zu machen".[9]) Der Einstellung ihres Herausgebers gemäß zeigte die Zeitschrift aufklärerische Tendenzen, doch verschloß sich der „Gesellschafter" auch anderen Ansichten nicht. Gubitz war der Ansicht, daß eine Zeitschrift dazu dienen müßte, auch einmal gegensätzliche Meinungen zu Worte kommen zu lassen. Er eröffnete sein Blatt mit dem ersten Akt von Müllners Trauerspiel „König Yngurd". Müllner, der bis 1819 Gubitz's Mitarbeiter blieb, war nicht immer leicht zu behandeln, doch wußte Gubitz sein Können

[4]) 12. 1. 20.

[5]) Staatsarchiv. Rep 77 II Spec. G Nr. 6.

[6]) „Die Botschafter in Rom." 1828. Nr. 28.

[7]) Dessen Sohn, ebenfalls Zensor, war weitaus sympathischer. Doch den Vater nennt Treitschke einen der „gemeinen Ehrgeizigen, die das Handwerk der Verfolgung mit dem Eifer eines Schweißhundes trieben". Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert. Lpz. 1922. 2. Buch, Bd. 2 S. 532.

[8]) Anton Gubitz, schon 1858 mit 38 Jahren gestorben, war als Schriftsteller tätig gewesen. Er war langjähriger Mitarbeiter an der Nationalzeitung, Verfasser einiger Theaterstücke und hatte kurz nach der Revolution einige Zeit im Ministerium an den Entwürfen zu einer Theaterreform mitgearbeitet. Im „Gesellschafter" schrieb er in einer eigenen Beilage Theaterkritiken.

[9]) „Gesellschafter." Mai 1819. Vorwort.

zu schätzen. Zu Anfang der zwanziger Jahre versuchte Heinrich Heine mit seinen ersten Gedichten durch den „Gesellschafter" bekannt zu werden, obgleich ihm Gubitz in seiner beliebten Art manches mit Rücksicht auf die Zensur und die Reinheit der Reime strich oder änderte, wofür Heine den Ausdruck „Gubitzen" prägte. Doch als der „Gesellschafter" die „Harzreise" unter den Augen der Zensur in einer allzu „müffigen" und „tristen" Fassung herausbrachte, kehrte Heine dem Herausgeber wieder den Rücken. Gubitz hatte einen großen Kreis von Mitarbeitern, doch zu einem guten Teil sorgte er selbst für Beiträge. Er lieferte kleine, nüchtern und trocken geschriebene Erzählungen, Übersetzungen, Gedichte und Rätsel. Der Genügsamkeit der Zeit entsprechend bot das Blatt eine anspruchslose Unterhaltung, gut gemischt mit Belehrungen und Berichten aus allen geistigen Gebieten.

Die Grundeinstellung des „Gesellschafter" zum Theater wurde bereits in den ersten Nummern des Blattes festgelegt. Das Schauspiel müsse zu den im aufklärerischen Sinne „bildenden Künsten" zählen. „Es will sich aber gewaltsam davon trennen" und wolle leider nichts anderes als leeres „Schauspiel" sein. Wegen des „nun ganz sicher angenommenen Verfalls" des Theaters richten sich die Klagen „gegen gesteigerte Prunk- und Opernsucht". Das sind Ansichten, die uns beim Kritiker Gubitz schon geläufig sind. Für andere Kritiker, soweit sie Mitarbeiter des „Gesellschafter" waren, gab er im Vorwort des Jahrganges 1825 Richtlinien, mit denen er gleichzeitig von dem geringen Niveau der immer zahlreicher werdenden Theaterzeitschriften und ihrer Kritiken abrückte. „Die Einseitigkeit muß möglichst vermieden werden und nebenher auch der Trieb, nur über Theater schreiben zu wollen und oft über solche, die kaum der Beachtung wert sind. Die steten Wiederholungen des Geschwätzes über Schauspieler und Schauspielerinnen haben aus unseren Unterhaltungsschriften allen Beobachtungsgeist für vieles Nützliche und Notwendige verscheucht und verdrängt, so wie überhaupt das Überschätzen des Theaterwesens auch den gesellschaftlichen Umgang meistens zu einem flachen, nutzlosen Verkehr erniedrigt." Wichtig sei nur: „die Anerkennung vorzüglicher Bühnenkünstler (mit Andeutung dessen, wodurch sie vorzüglich erscheinen), ferner eine ernst beurteilende Leitung und Ermunterung der mit Fähigkeit Beginnenden ist auch gebührend." Also mit erfreulichem Ernst und vorbildlichem Verständnis weiß hier Gubitz mit seinem dem Aufklärer besonders eigenen kritischen Blick die wichtigsten Aufgaben der Theaterkritik kurz und klar zusammenzufassen. Sein theaterhistorischer Sinn, auf den wir noch in anderem Zusammenhang ausführlich zu sprechen kommen werden, läßt ihn auf das Überliefern des wirklich Wichtigen und Charakteristischen einer schauspielerischen Leistung Wert legen.

Gubitz pflegte seine Kritiken mit „Gtz." zu zeichnen, während sein Sohn mit „Anton Gubitz" unterschrieb. Vom Juli des ersten Jahrganges (1817) ab bis zum Beginn der zwanziger Jahre finden wir regelmäßig Kritiken von Wilhelm Gubitz. Dann tauchten sie erst in

den vierziger Jahren wieder auf und waren mit einem „R" unterzeichnet, das, wie Gubitz einmal erklärte,[10]) die Abkürzung für „Redakteur" sei. Für das Berliner Theaterleben war der „Gesellschafter" von größerer Bedeutung als das Morgenblatt, weil er in Berlin erschien. Doch blieb er andererseits weit hinter den beiden politischen Zeitungen der Residenz zurück, da diese weiter verbreitet waren, täglich herausgegeben wurden und die Theaterberichte sofort brachten, während sie im „Gesellschafter" erst nach zwei bis drei Wochen erschienen. Deshalb ist, von Einzelfällen abgesehen, das theaterkritische Material im „Gesellschafter" für uns wichtiger als Gubitz's Kritiken im Morgenblatt. Sie erreichen aber nicht die Bedeutung seiner Rezensionen in den politischen Zeitungen. Besonderen Wert haben allerdings die Kritiken im „Gesellschafter" in den Jahren 1817 bis 1823. Es war die erste Schaffenszeit Ludwig Devrients in Berlin und Gubitz eben damals bei keinem anderen Blatte als Kritiker tätig.

c. Politischer Charakter der Theaterkritik während der Reaktionszeit, Opposition des Theaters gegen die Kritik und Gubitz's Berufung zum Theaterreferenten der Vossischen Zeitung.

Gubitz's Berufung zum Kritiker an die Vossische Zeitung war zu einem guten Teil die Folge seiner bisherigen Leistungen, die Anerkennung gefunden hatten. Doch letzten Endes wurde sie durch politische Vorgänge veranlaßt, die sich direkt auf das Zeitungswesen Berlins, auf die beiden vom König privilegierten politischen Zeitungen auswirken sollten. Noch um die Wende des Jahrhunderts galt die Haude und Spenersche Zeitung, damals „Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen" genannt, als vornehmer, weil sie dem Hofe näherstand, während die viel ältere Tante Voß, die den Namen „Berlinische privilegierte Zeitung" führte, zumeist vom niederen Bürgerstand und von den Handwerkern gelesen wurde. Doch bald wandelte sich dieses Verhältnis beider Zeitungen zueinander. Seit 1810 wurde die Vossische Zeitung immer mehr das Sprachorgan des gebildeten Bürgertums. Dagegen ging der Ruf, den die „Spenersche" noch bis in die zwanziger Jahre hatte bewahren können, verloren, als nach der französischen Julirevolution die liberalen Ideen auch das deutsche Bürgertum politisch reger werden ließen und nun das Blatt, an eine königs- und regierungstreue Haltung gebunden, sich nicht zum Sprecher der neuen Volksmeinung zu machen verstand. Ihre politische Haltung wurde unsicher, und sie begann, ständig zwischen beiden Lagern hin- und herzuschwanken, während jetzt die Vossische Zeitung „mit vollen Backen in das Horn der liberalen Ideen blies".[11])

Beide Zeitungen hatten unter der Reaktion einen schweren Stand. Einerseits standen sie unter dem Druck der Zensur und waren

[10]) „Gesellschafter." 1848 Nr. 190.
[11]) Widdecke S. 260.

als Nutznießer eines königlichen Privilegs in ihrer Meinungsäußerung beschränkt, andererseits mußten und wollten sie die oppositionelle Einstellung ihrer Leser zum Ausdruck bringen. Aus den Akten des Geheimen Staatsarchivs[12]) gewinnt man ein anschauliches Bild von dem geleisteten Widerstand der Redaktionen gegen die Anordnungen und Drohungen der oft durch unangebrachte Veröffentlichungen oder Stellungnahmen der Zeitungen außenpolitisch in Verlegenheiten gebrachten Behörden. Das Oberzensurkollegium, an das von beiden Seiten die Beschwerden herangetragen werden, zeigt sich als ein besonnener, unentbehrlicher Mittler, der nötigenfalls bereit war, sich schützend vor die Zeitungen zu stellen. Doch der Minister Hardenberg gewann den Eindruck, „daß die Zeitungen aus jedem Ereignis mit einer besonderen Kunst dasjenige wenngleich Unwahre hervorzuheben suchen, was rechtlichen und wohldenkenden Staatsbürgern unangenehm sein muß, dagegen alles mit Stillschweigen übergehen, was eine entgegengesetzte Wirkung hervorbringen kann." Als er in einem Falle[13]) die eventuelle Entlassung der Redakteure auf Grund des Zensurgesetzes empfahl, entließ das O.Z.K. den Zensor, begnügte sich aber bei den Zeitungen mit einer Beschwerde. Ein Protestschreiben des Ministers gegen dieses milde Urteil wurde einfach „ad acta" gelegt. Selbst als Catel, der Redakteur der Vossischen Zeitung, es wagte, die Beschwerde mit einem Verteidigungsschreiben an das Kollegium zurückzuschicken, antwortete dieses nur mit einer Zurechtweisung und wollte erst im Wiederholungsfalle die Entlassung des Redakteurs verfügen. Tatsächlich ist eine solche „Entfernung von der Redaktion" vom Oberzensurkollegium nie verfügt worden.

Kritik an den politischen Zuständen war den Zeitungen und dem Volk nicht erlaubt. So äußerte sich die Unzufriedenheit da, wo es ihr schwerer verboten werden konnte, in der Theaterkritik. Die zunehmende Popularität des Theaters, die Fülle von Theaterjournalen und besonders die Einführung der Theaterkritik in die politischen Zeitungen machte sie für diese Aufgabe geeignet. Die politischen Blätter gaben den Ton an. Vor allem kurz vor 1819 zeigte sich in der Theaterkritik beider Zeitungen eine auffallend heftige Oppositionsbewegung gegen die „Kgl. Schauspiele". In der Vossischen Zeitung erklärte eine Kritik vom 14. Oktober 1819 ausdrücklich, daß hier im Gegensatz zu vielen Zeitschriften und zum Publikum strenger geurteilt werde. Man „legt den so beliebten Palmenwedel aus der Hand und muß Mißbilligung zeigen."[14]) Die Angriffe richteten sich im einzelnen gegen die Eitelkeit der Schauspieler und gegen den Dekorationsprunk Brühls. Man liebte es, abfällige Urteile in witzigem Tone vorzutragen. So verdiene eine Emilia Galotti-Aufführung „im Ganzen eine heitere genannt zu werden", und von Mad. Sebastiani heißt es, sie werfe „das Schlußwort

[12]) Staatsarchiv. Rep. 77 II Spez. 6 und Rep. 101 A Vol. 1.
[13]) Es handelte sich um einen Artikel über den Mordanschlag auf den englischen Herzog Berry in Paris. Voss. Ztg. und Spen. Ztg. 24. 2. 20.
[14]) Voss. Ztg. 4. 11. 19.

des Satzes wie eine Beilage zum Fleisch hin".[15]) Sätze wie „dazu ein Affe von Schulmeister nach der Natur gezeichnet von Herrn Weitzmann" zeigen, daß Schreiber am Werk waren, die die Theaterkritik um ihre letzte Würde bringen wollten. „Geistreich" nannte ein „Eingesandt" im Ernst die neue Sprache der Kritik.[16])

Gubitz kam zu dieser Richtung der Theaterkritik schon deshalb in völligen Gegensatz, weil er von dorther angegriffen wurde. Ein mit H. unterzeichneter Kritiker, der vereinzelt im Jahre 1819 für die Vossische Zeitung schrieb, kam auch einmal in der Berliner Korrespondenz des Morgenblattes zu Wort.[17]) Herausfordernd zieht er einen Vergleich zwischen den Kritiken, die seit Ende 1818 in der Spenerschen Zeitung erscheinen, und denen, die dort vor sechs bis acht Jahren erschienen sind. Die jetzigen, frei und unabhängig in ihrer Meinung, seien wie die „Batterie der Vierundzwanzigpfünder".[18]) Auch seien sie ganz das Gegenteil der „ehemaligen schwerfällig geschriebenen alterierend-witzelnden, durch den späteren Erfolg in der Literatur fast jedesmal Lügen gestraften Theaterrezensionen", die also Gubitz damals schrieb. Dieser bemerkte hierzu in seiner Antwort vom 4. Juni nur, daß es jedem freistehe, sich eine eigene Ansicht von seinen Kritiken zu bilden. Doch nimmt Gubitz einmal zu dem Verhalten der Berliner Kritik Stellung.[19]) Auch er wendet sich gegen das übertriebene, leere Dekorationswesen. Hier habe eine ehrliche theaterkritische Opposition, die von Nutzen sein wolle, einzusetzen. Sie jedoch „gegen die neuerlich hier und da geschaffene Gemeinheit des Redeausdrucks zu richten, wäre nur ein Schwächen der Verachtung, die jenem unwürdigen Tone gebührt. Gubitz urteilte ebenfalls streng, doch bemühte er sich um einen positiven Standpunkt, indem er erst einmal ruhig und sachlich die wahren Übelstände am Theater zu erkennen suchte. Mit dieser sachlichen von der gehässigen Kritik abweichenden Haltung mußte Gubitz die Aufmerksamkeit der Behörden und der Schauspieler auf sich ziehen.

Die Schauspieler hatten von Anfang an die größte Abneigung gegen die bezahlten Theaterreferenten gezeigt. Wir erinnern uns, daß Merkel vergeblich bemüht gewesen war, mit Iffland zusammenzuarbeiten. Schon nach einem Jahr war die Spannung so groß gewesen, daß die Schauspieler eine gemeinsame Beschwerde an ihren Direktor schickten, der sie mit einem Begleitschreiben weiterleitete. Man verlangte ein völliges Verbot der Theaterkritiken in den Tageszeitungen, hatte aber keinen Erfolg.[20]) Am 5. August 1813, während sich Iffland in Bad Reinerz aufhielt, reichte die aus Beschort, Weber und Esperstedt bestehende „Theaterkommission in Abwesenheit des Herrn

[15]) Spen. Ztg. 6. Nov. 19.
[16]) Voss. Ztg. 11. 11. 19.
[17]) 12. 4. 19.
[18]) So nannte sich die Müllnersche Kritik in der „Zeitschrift für die elegante Welt".
[19]) „Gesellschafter". 8. 12. 19.
[20]) Abschriften in der Sonntagsbeilage d. Voss. Ztg. vom 30. 5. 80.

Generaldirektors", in dessen Auftrage sie möglicherweise gehandelt hatte, abermals eine Beschwerde ein.[21]) Damals wurden die Kritiker durch eine Polizeiverfügung gezwungen, negative Kritiken erst nach der dritten Aufführung zu veröffentlichen. Daraufhin hatte Gubitz sein Amt an der Spenerschen Zeitung niedergelegt.[22]) Als nun durch das Zensuredikt vom 18. Oktober 1819 die politische Opposition der Zeitungen eingedämmt werden sollte, hielten die Schauspieler den Augenblick für günstig, um einen vernichtenden Schlag gegen die Theaterkritik zu führen. Bereits zehn Tage später wurde eine ausführliche Beschwerde eingereicht.[23]) Sie war ebenso wie die vom Jahre 1803 von Beschort, Mattausch, Labes, Rüthling und Frau Eunicke unterschrieben. Aber auch neue Namen wie Ludwig Devrient, Devrient j., also Eduard Devrient, der damals noch Sänger war, dazu Anna Milder, die stimmgewaltige Sängerin, von Telle für das „corps de ballet", Lemm und Rebenstein standen darunter. Brühl schickte das Gesuch mit einem Begleitschreiben vom 3. November direkt an den König, der es Hardenberg zur Erledigung übergab. Das Theater bat nicht nur um eine Erneuerung des Verbotes vom Jahre 1813, sondern wünschte außerdem, daß die Namen der Schauspieler in der Kritik nicht mehr genannt werden sollten. Dagegen wollte man die Kritiker zur Nennung des eigenen Namens verpflichten. Auch das völlige Verbot der Theaterkritik in der politischen Zeitung wurde wie im Jahre 1803 in Vorschlag gebracht. Erreicht wurde nur ein völliges Verbot der Kritiken vor der dritten Aufführung. Dieses verstanden die Zeitungen zu umgehen, indem sie die Aufführungen in Charlottenburg mitzählten.[24])

Die Gründe, die im Einzelnen für die Beschwerden angeführt werden, sind immer die gleichen. Der ständige Tadel und selbst das durch ein einschränkendes „Aber" oder „Obgleich" entwertete Lob der zur „Handelsspekulation" gewordenen Theaterkritiken deprimiere die Schauspieler. Die ungehemmte freigebige Gunst der Zuschauer sei für sie unentbehrlich. Doch durch die „auf allen Wirtstischen" liegenden Zeitungen werde das meist unkritische Theaterpublikum, das vor allem „aus der Masse der wohlhabenden Kaufleute, Handwerker usw." komme, mißtrauisch gemacht und abgehalten, ins Theater zu gehen. Eine dauernde Schädigung der Theaterkasse sei die Folge. Außerdem trügen die Zeitungen durch die weite Verbreitung ihre falschen und oft von Reisenden widersprochenen Beurteilungen ins Reich, ohne daß die Künstler dagegen protestieren oder etwas richtigstellen könnten. Übrigens gäbe es außer den Berliner politischen Zeitungen keine einzige in Europa, der, Theaterkritiken zu schreiben, erlaubt wäre. Ein königliches Institut zu kritisieren, dürfte schon gar nicht erlaubt sein. Doch die Ministerien, denen die Beschwerden vorgelegt wurden,

[21]) Hausarchiv. Rep. 119 I Nr. 179. Blatt 1 und 2.
[22]) Morgenblatt. 4. 6. 19.
[23]) Hausarchiv. Rep. 19 D Nr. 9a. Bl. 6—9.
[24]) Hausarchiv. Rep. 119 I Nr. 179. Bl. 43.

sahen es gar nicht ungern, daß der politischen Unzufriedenheit durch die Theaterkritik ein Ventil geschaffen worden war. Sie waren klug genug, um einzusehen, daß man dem bissigen Hunde einen Knochen lassen müsse. Daraus erklärt sich die auffallende Zurückhaltung der Ministerien in den Streitigkeiten zwischen Hofbühne und Presse. Wohl müßten die Kritiken Rücksichtslosigkeiten vermeiden, schrieb Hardenberg an Schuckmann am 28. November 1819,[25]) doch gegen ihre öffentliche Beurteilung und ihre Ermahnung zur Aufmerksamkeit und Verbesserung ihrer Leistungen könnten die Schauspieler nichts einwenden. Das Oberzensurkollegium stellte außerdem von sich aus fest, daß es nur einschreiten könne, wenn Religion, Staat oder Sitten beleidigt würden. Auch müßte die Zensur „zur Mittelmäßigkeit führen, wenn sie alle Lauge, womit Flecken gewaschen werden, hinwegnehmen wollte . . ."[26]) Es sollte vermieden werden, daß die an sich schon unbeliebten Zensurgesetze unnötig belastet würden. Schuckmann ermahnte daher den Regierungspräsidenten Le Coq in einem Schreiben vom 26. November 1819, bei der Theaterkritik „kleinliche Zensurwillkür zu vermeiden, um gegründeten Beschwerden zuvorzukommen."

Natürlich konnte aber ein so angriffslustiger Ton, wie ihn die Theaterkritiken und die politischen Zeitungen in diesen Jahren pflegten, nicht mehr lange geduldet werden. Zu Beginn der zwanziger Jahre erfolgte fast gleichzeitig bei beiden politischen Zeitungen ein Wechsel in den Redaktionen. Beide Besitzer wurden in ihren Zeitungen Mitredakteure. Es ist leicht möglich, daß dies auf höhere Anweisung geschah, um den Besitzern dadurch die Verantwortung für die einzelnen Artikel aufzuzwingen. Diese versuchten das zu umgehen, indem sie sich wohl Redakteure nannten, „während doch die Redaktion notorisch von ganz anderen Personen besorgt" wurde, worüber sich der Zensor de la Garde beim O.Z.K. vergeblich beschwerte.[27]) Dennoch machten sich die Folgen dieser Änderung bald bemerkbar. Eine fühlbare Mäßigung trat ein, sah sich doch Spener durch seine Beziehungen zum Hof ebenso dazu verpflichtet wie der Besitzer der Vossischen Zeitung, Herr Lessing, der gleichzeitig Justizkommissarius am Berliner Kammergericht und als pflichttreuer und verdienstvoller Beamter bekannt war. So konnte Hardenberg am 12. Februar 1821 mit Genugtuung dem O.Z.K. mitteilen, daß sich die Spenersche Zeitung, seitdem Spener Mitredakteur sei, sehr gebessert habe. Die Vossische Zeitung dagegen gäbe noch „häufig zu begründeten Beschwerden Anlaß".[28]) Bei dieser Zeitung trat die Veränderung in der Redaktion etwas später, erst am 1. Januar 1823 ein.

Bedeutsamer ist jedoch, daß bei beiden Zeitungen im Anschluß an den Eintritt der Besitzer in die Redaktion auch die Theaterreferate

---

[25]) Hausarchiv. Rep. 19 D Nr. 9a. Blatt 73a.
[26]) Hausarchiv. Rep. 119 I Nr. 179. Bl. 51—54.
[27]) Protokoll der 72. Sitz. am 14. 3. 23. Staatsarch. Rep. 101 A. Vol. 2.
[28]) Staatsarch. Rep. 77 III Spec. G 6.

neu besetzt wurden. An die Spenersche Zeitung kam am 1. Juli 1820 Friedrich Schultz, der bekannte Theater- oder Spuckschulz, und die Vossische Zeitung holte sich 1823 Wilhelm Gubitz. Die Periode der politisch betonten oppositionellen Theaterkritik, die sich, ohne Verantwortungsgefühl dem Theater gegenüber, zu sehr den Interessen der politischen Zeitungen verschrieben hatte, wurde damit bewußt abgeschlossen. Durch die Berufung dieser beiden schon lange vor den Befreiungskriegen tätigen, als besonnen und erfahren bekannten Kritiker knüpften die Zeitungen an eine innenpolitisch noch ruhige und gefestigtere Zeit an. Zwar war Gubitz wenigstens bis 1848 alles andere als ein Reaktionär, doch hatte er sich durch seine Berufung an die Vossische Zeitung gegen die liberalistische Richtung, der er weit näherstand, ausspielen lassen. Gubitz war mit seinem stets nach Ausgleich von Gegensätzen strebenden Wesen damals der geeignetste Mann für einen so sehr von der Politik beeinflußbaren Posten. Tatsächlich erreichte jetzt die Theaterkritik in den Berliner politischen Zeitungen eine außergewöhnliche Stabilität. Mehrere Jahrzehnte hindurch blieb sie in den ruhigen und erfahrenen Händen von Wilhelm Gubitz und Friedrich Schultz.

Gubitz's unmittelbarer Vorgänger an der Vossischen Zeitung[29]) war ein seit 1818 hier schreibender, 1792 geborener Dr. Ernst Friedrich Melzer. Er soll, wie Gubitz zu berichten weiß,[30]) ein „sehr ausfälliger Beurteiler gewesen sein", der „durch Einwirken der Schauspieler und Schauspielerinnen von Oben herab als unbefugt bezeichnet und seine Entfernung befohlen wurde." Da sich nun in den Akten über das Oberzensurkollegium ein solcher Fall nicht findet und nach der uns bekannten Einstellung dieser Behörde auch kaum zu vermuten ist, darf eher angenommen werden, daß die Entlassung von der Berliner Polizeibehörde veranlaßt wurde. Das ist schon deshalb anzunehmen, weil das Theater seit 1810 bereits der Polizei und nicht mehr dem Kultusministerium unterstand.[31]) Da aber die Polizeiakten aus den Jahren vor 1820 weder im geheimen Staatsarchiv noch anderswo zu finden sind und als verlorengegangen gelten müssen, läßt sich nicht feststellen, ob Gubitz's Angaben auch den Tatsachen entsprechen. Der Antrag, wieder Kritiker an einer politischen Zeitung zu werden, war Gubitz gar nicht angenehm, weil er jetzt diesen Nebenerwerb nicht mehr nötig hatte und ihm bisher die Theaterkritik mehr Verdruß als Freude gebracht hatte. Wie er sich aber schließlich doch, eigentlich ganz gegen seinen Willen, bereit fand, das Referat zu übernehmen, schildert er uns sehr anschaulich.[32]) Herr Lessing verständigte sich mit einigen Schauspielern und Schauspielerinnen, die ebenfalls in Gubitz den geeignetsten Kritiker sahen und unter denen sich auch der mit Gubitz befreundete Pius Wolff befand. Gubitz wurde — es war im Winter

[29]) Buchholtz. S. 94.
[30]) Erlebnisse, 3, 119.
[31]) Martersteig, Das dtsche. Theater i. 19. Jhrhdt. Lpz. 1924. S. 243.
[32]) Erlebnisse. 3, 120 und 121.

1822 — zu einem fröhlichen Mahl geladen und beim Champagner zu vorgerückter Stunde von Lessing und, wie verabredet war, auch von den Künstlern in temperamentvoller Zudringlichkeit bitt- und fußfällig um die Übernahme des Referats gebeten. Dadurch in Verlegenheit gebracht, sagte er schließlich zu, wurde aber nicht eher von den Bittenden befreit, als bis er sich verpflichtet hatte, sein Amt auch ständig zu behalten. Er fühlte sich dann an dieses gegebene, später oft bereute Ehrenwort gebunden.

d. Gubitz als Kritiker des Schauspielhauses während der Direktionszeit Brühls.

Für das seit 1811 wieder „Kgl. Schauspiele“[33]) genannte Hoftheater konnte nach Ifflands Tode als Leiter nur ein repräsentativer Mann aus Hofkreisen in Frage kommen. So fiel die Wahl auf den durch Goethe am Weimarer Theater dilettantisch vorgebildeten Grafen v. Brühl. Den Auftrag seines Gönners, des Ministers Hardenberg, „das beste Theater in Deutschland“ zu schaffen und ihm danach zu sagen, „was es kostet“, wußte Brühl zufriedenstellend zu lösen. Seine ausgesprochene Vorliebe und Begabung für das Dekorative ließ ihn eine Pracht und eine bisher ungekannte historische Echtheit in den Kostümen und Dekorationen entfalten, die für alle deutschen Theater vorbildlich wurde und den von der Preußischen Hofbühne erwarteten Glanz nicht vermissen ließ. Doch als Hardenberg 1822 starb und niemand anders für das entstandene Defizit aufkommen wollte, machte man Brühl für die teure und nun schon als übertrieben empfundene Dekorationsspielerei verantwortlich. Er mußte sich sogar in den letzten Jahren vor seinem Ausscheiden[34]) eine Kontrollkommission gefallen lassen.

Doch die eigentliche Aufgabe eines Intendanten, die künstlerische Gesamtleitung des Theaters sollte ihm als Nichtfachmann ebenso mißlingen. Er erschwerte sich diese Aufgabe von vornherein, indem er an Stelle der kleinen Schreibstube Ifflands eine umständlich arbeitende Administration einrichtete. Durch die Einführung eines großen Beamtenstabes, der nun zwischen ihn und die Künstler trat, wurden diese immer mehr den Sekretären ausgeliefert, während der den Schauspielern und ihrer Arbeit allmählich entfremdete Intendant über das notwendig entstehende Durcheinander im künstlerischen Betrieb keine Gewalt mehr besaß.

Die Geschlossenheit des Ensembles, wie sie unter Iffland noch bestanden hatte, begann sich allmählich zu lösen. Ludwig Devrient, noch von Iffland für Berlin gewonnen, war jetzt die überragendste, aber leider nicht wie jener eine erzieherisch wirkende Kraft. Dazu stand er in seiner Genialität allerdings auch viel zu sehr jeder eingeschwore-

[33]) Ed. Devrient. 2, 186. — Morgenblatt. 12. 8. 11.
[34]) 1827.

nen Schule fern. Wichtiger für die Entwicklung und Förderung der Berliner Schauspieler wurde das Ehepaar Wolff, das im Jahre 1816 endgiltig aus Weimar nach Berlin herüberkam. Die vornehme Freigebigkeit Brühls zog zwar zahlreiche Gäste nach Berlin, doch gelang ihm keine weitere Neuerwerbung von bedeutenden Künstlern. Im wesentlichen bildeten noch die alten Kräfte aus der Ifflandschen Schule den Kern des Ensembles. Nur einzelne wie vor allem Lemm rückten in ihrer Entwicklung der Weimarer Schule näher.

Als Gubitz, der von Ifflands Theaterleitung in den letzten Jahren immer mehr enttäuscht worden war, Brühl am 16. Februar 1815 im Morgenblatt begrüßte, zeigte er ihm die bestehenden Mängel auf.[35]) Eine Besserung sei nur langsam zu erreichen. Man müsse das berücksichtigen und dem neuen Leiter sein Amt zu erleichtern suchen. Gubitz's vollste Zustimmung mußte es finden, daß durch Brühl endlich auch das Schauspiel eine ebenso reiche und sorgfältige Ausstattung erhielt wie man sie bisher nur bei der Oper kannte.[36]) Von der Dekoration zur „Jungfrau von Orleans" war er begeistert. „Ich glaube nicht," schrieb er voll Stolz, „daß irgend ein Theater für irgend ein Stück solche Ausstattung hat." „Ein Glanz folgte dem anderen."[37]) Doch die Enttäuschung konnte nicht ausbleiben. Noch verhielt er sich zurückhaltend gegenüber den bereits „gewaltigen Theaterfehden" in den Zeitungen, die durch den „gewiß höchst löblichen Willen: den Geist über Dekorationen erhoben zu sehen", veranlaßt worden seien.[38]) Doch zwei Jahre später kamen dann seine ersten scharfen Verurteilungen der Ausstattungsspielerei. Es sei seit einigen Jahren der Theaterprunk so weit gekommen,

> „daß er verwüstend in das Gebiet der Dichtkunst sich eindrängt, die sich eben über allen Tand erheben soll, und wir würden gar nicht so ernstlich des teuren Spielwerks gedenken, wenn wir nicht die Schädlichkeit fühlten, welche endlich — — — — — — — — — — — — — — die Theater auch finanziell stürzen muß, nachdem sie längst die Blüten des Geistes niederdrückte."[39]

Durch solche Lücken pflegte Gubitz seine Leser auf Zensurstriche aufmerksam zu machen. Nicht weniger deutlich rügte er die mangelhafte Gesamtleitung des Theaters, Zustände, die in den Jahren 1818/19 der Berliner Theaterkritik den gewünschten Anlaß zu ihrer heftigen Oppositionstätigkeit gegeben hatten. „Eine kräftige Einheit, welche alles zu klarem Zwecke führt, ist nicht vorhanden; auf der einen Seite schleicht Gunst, auf der anderen droht Anarchie, wenn den Stecken-

---

[35]) „Das Theaterwesen in seinem Innern ist verwildert. Die Sorglosigkeit des Publikums (eine böse Erscheinung bei den Deutschen überhaupt) wurde lange Jahre hindurch benutzt, Geschmack und Urteil zu erdrücken."

[36]) „Gesellschafter." 28. 3. 17.

[37]) Morgenblatt. 2. 2. 18.

[38]) Morgenblatt. 11. 2. 19.

[39]) „Gesellschafter." 28. 5. 21.

pferden und der Eitelkeit nicht Reverenz gemacht wird."[40]) Gubitz war gegen den Theaterleiter Iffland auch schon recht kritisch gewesen, doch sein Urteil über Brühl ist, nach der anfänglichen Zustimmung, ein recht vernichtendes. Von dem Verdacht, daß die Vernachlässigung des Theaterschriftstellers Gubitz durch die Intendanz dabei von Einfluß gewesen sei, darf man unseren Kritiker ohne Bedenken freisprechen. Er brachte dem Grafen, den er bei kleineren Gesellschaften in dessen Hause als einen angenehmen Gastgeber und vielseitig interessierten und anregenden Menschen kennen und schätzen gelernt hatte, immer Achtung entgegen.

Ludwig Devrient hat bei Gubitz lange nicht den starken Eindruck hinterlassen, den Iffland auf ihn gemacht hatte. Allerdings geriet er bei dessen erstem Auftreten als Franz Moor am 1. April 1815 über die unbegreifliche Ausdruckskraft des in der Maske zum ersten Mal alles Häßliche meidenden Darstellers, der den Charakter besonders im zweiten Akt in einer alles mitreißenden Steigerung fast nur mit den Mitteln des Gesichtsausdruckes den Zuschauern zum Erleben brachte, so sehr in Erregung, daß er unwillkürlich ausrief: „Der Mensch ist betrunken". Die Schauspielerin Friederike Bethmann mußte ihn durch einen Schlag mit dem Fächer wieder zur Besinnung bringen.[41]) Während uns Gubitz in seinen „Erlebnissen" aus der Erinnerung einen sehr lebendigen Eindruck von diesem Ereignis zu vermitteln versteht, macht er in der nüchternen Kritik, die er drei Tage nach der Aufführung geschrieben hat,[42]) nicht einmal den Versuch, das „Meisterhafte" an dieser schauspielerischen Leistung zu beschreiben. In späteren Kritiken äußerte er sein Mißfallen über die vernachlässigte Körperhaltung des Künstlers; dagegen lobte er immer wieder Devrients Fähigkeit, die Charaktere bis in die kleinsten Bewegungen zu durchdringen. Gegen seine Gewohnheit verglich Gubitz gelegentlich Devrient mit Iffland. Die Rollenauffassungen seien bei Devrient moderner. Er gebe den Charakteren viele individuelle Einzelzüge, während Iffland Repräsentanten moralischer Eigenschaften darstelle. „Beide Darsteller vollführten was sie dachten mit fester Haltung, doch die Ifflands", gesteht Gubitz, „spricht besser zu meinem Erkennen."[43]) Bald erkannte Gubitz die Grenzen der Devrient'schen Kunst. Er ist der Ansicht, daß „dieser ausgezeichnete Künstler für die eigentlichen Heldenrollen nicht leistet, was man von seiner Höhe in verschiedenen Darstellungen, zwar wohl nicht zu erwarten, doch aber zu fordern geneigt ist."[44]) Schon in den nächsten Jahren ließ Devrients Schaffenskraft nach. Daß man ihm nun nur noch kleine Rollen gab, hielt Gubitz nicht für richtig. Er bat, ihn damit „zu verschonen, um ihn länger dem

---

[40]) „Gesellschafter." 8. 12. 19.
[41]) Erlebnisse. 2, 74.
[42]) im Morgenblatt erst am 4. Mai abgedruckt.
[43]) Morgenblatt. 30. 5. 15.
[44]) Morgenblatt. 29. 12. 15.

Besseren zu erhalten".[45]) Als Privatmensch war Devrient recht menschenscheu. Gubitz wurde mit ihm bei „Lutter und Wegner" bekannt und nahm hierbei[46]) Gelegenheit, ihm wegen seines Trinkens eine längere Moralpredigt zu halten, wozu ihn seine alte Neigung zum Pfarrersberuf gern einmal verleitete. Es war ohne Erfolg. Devrient wurde ihm gegenüber nur noch scheuer.

In Berlin standen sich jetzt zwei entgegengesetzte Richtungen der Schauspielkunst gegenüber, was bald in den Zeitschriften und Zeitungen zu Auseinandersetzungen führte. Man huldigte auf der einen Seite der von der französischen Schauspielkunst eines Talma beeinflußte Darstellungsweise, deren Kunstregeln, an der Hofetikette orientiert, im Äußerlichen steckengeblieben waren. Auf der anderen Seite hielt man noch immer an einem gemäßigten Naturalismus fest, dessen Ziel eine naturgetreue „Menschendarstellung" war und dem die Fülle angeborener körperlicher und seelischer Ausdrucksmittel wichtiger schien als die Beherrschung von Regeln, die für die einzelnen Individualitäten leicht zu Fesseln werden konnten. Gubitz, dessen Bühnengeschmack sich unter dem starken und ausschließlichen Einfluß eines Iffland und einer Bethmann gebildet hatte, stand auch jetzt auf dem Standpunkt: die Naturrichtung „hat noch immer die meisten Anhänger und wird sie hoffentlich auch behaupten. Doch will die Natur in den Darstellungen unfehlbar große herrschende Talente, wo diese nicht sind, da mag die Schule dann das ihre tun; doch soll auch sie möglichst die Natur zum Muster aufstellen." Dagegen „die Ansicht, daß dem Trauerspiele in der Darstellung nur das Wesen einer guten Vorlesung gehöre, vermag ich nicht in mich aufzunehmen".[47])

Dennoch ließ er den Dichter Wilhelm Müller im „Gesellschafter" mehrere Artikel zur Verteidigung der Weimarer Schule schreiben.[48]) Müller möchte Schauspieler wie Mattausch und Beschort durch Lemm und Wolff ersetzt sehen, wogegen Gubitz in einer Fußnote natürlich protestiert. Müller sieht also in den beiden letzteren die Häupter einer Weimarer Schule in Berlin. Gubitz dagegen macht mit Recht einen Unterschied und schätzt Lemms ausgeglichene Vereinigung von Natur und Kunst höher ein als den zu einseitigen Weimarer Stil. Über Lemms Nathan schreibt er 1816: „Hätte Herr Lemm noch nichts weiter dargestellt als diesen Charakter, er würde doch seinen Beruf zu einer hohen Stufe der Kunst dargetan haben, nicht der Zufall oder nur eine natürliche Anlage war hier wirksam, sondern Bewußtsein, ein durchdachtes Gefühl und ein durchgefühltes Denken trugen den Charakter, ohne daß tieferes Studium sich aufdringlich machte."[49]) Gelegentlich mußte er aber doch an Lemm rügen, „daß jede Muskel von des Künstlers Gedanken weiß, oft früher als er sie durch die Tat her-

[45]) „Gesellschafter" 17. 6. 18.
[46]) im Herbst 1816.
[47]) Morgenblatt. 4. 6. 16.
[48]) 12.—26. 4. 17.
[49]) Morgenblatt. 26. 3. 16.

vortreten läßt". Lemm war dabei sicher kein bewußter Nachahmer der Weimarer Schule, eher war er bemüht, mit seinen begrenzten Mitteln für den Naturalismus der Berliner Bühne einzutreten.

Die Zusammenführung zweier verschiedener Kunstrichtungen mußte notwendig zu einem nicht sehr erfreulichen Mischstil führen. Allerdings hatte er in Berlin schon immer bis zu einem gewissen Grade bestanden, ja, er ist eigentlich das Charakteristische des Berliner Schauspielstils gewesen. Müller verurteilte dieses „Schwanken im Stil des höheren Dramas zwischen der gemeinen Natürlichkeit und einer übertriebenen grandezzahaften Deklamation und Gestikulation". Dabei werde der Vers „entweder zerbrochen und verwischt und algebriert, oft beides zusammen". Gubitz ist mit diesem neuesten Mischstil zwar auch nicht einverstanden, doch findet er sich besser damit ab. „Einzeln betrachtet, hat da fast jeder — wenn man die Billigkeit übt, eine verschiedene Ansicht zu gestatten — sein größeres oder geringeres Lob zu fordern, im Allgemeinen und für den Zusammenhang wäre es besser: daß entweder die Regel der Künstlichkeit oder die der Natur gelte."[50])

Der wichtigste Gast, über den Gubitz zu schreiben hatte, war Eßlair, der außer im Jahre 1812 auch in den Jahren 1816 und 1819 in Berlin auftrat. Während 1812 nur gute natürliche Mittel und ihre erstaunlich routinierte Beherrschung nebeneinander festgestellt wurden,[51]) verglich ihn Gubitz 1816 bereits mit Wolff und Lemm; denn auch „in seiner Darstellung waltete die Natur durch die Kunst erreicht".[52]) Im Jahre 1819 glaubte er bereits an Eßlair beobachten zu können, daß sich dieser sogar um die Entwicklung eines neuen Schauspielstils bemühte, der allgemeine Bedeutung bekommen könnte.[53]) Es scheint so, als ob Gubitz schon 1816 in Eßlair den Mann sah, der für eine neue Ensemblebildung als Nachfolger Ifflands hätte herangezogen werden müssen. Sein Spiel bringe erst in Berlin zum Bewußtsein, „daß auf unserm Theater die Schauspielkunst ein wenig leicht und nachlässig behandelt wird". Wohl seien genügend ausgezeichnete ältere Schauspieler da und auch bei den jüngeren gäbe es manches Talent und gute Anlage. „Diesen aber fehlen in einzelnen Fächern Vorbilder, die, ohne irre zu leiten, Studium werden könnten, und jene ermüden an äußeren Lauheiten, deren Entstehen gar viele Ursachen hat." Nachteilig wirke auch, daß weit mehr gute Sänger als gute Schauspieler zu finden seien. Wenn eine Theaterverwaltung es versuchte, „alles, was für Schauspielkunst noch Ruf und Wert hat, zu vereinen und so für junge Künstler die möglichste Schule zu bilden, möchte hoffentlich bald eine Aus-

[50]) Morgenblatt. 3. 7. 19.
[51]) Spen. Ztg. Aug. 12.
[52]) Morgenblatt. 3. 10. 16.
[53]) „Nach meiner Ansicht strebt Eßlair danach, die deutsche Richtung zur Wahrheit und Natur mit dem Geregelten der Franzosen zu verbinden und das scheint wohl auch der einzige Weg, um den Deutschen endlich eine eigene Theorie der Schauspielkunst — an der es uns, trotz mannigfacher Vorarbeiten, doch im Ganzen noch fehlt — zu erschaffen. Morgenblatt. 7. 10. 19.

gleichung sich dartun und Berlin wäre wohl der Ort, wo es geschehen könnte, eben weil sich hier noch viel Bedeutendes zeigt und zusammenfand. Dies scheint auch völlig in der Idee unseres General Intendanten Graf v. Brühl; mögen sie dauern und sich immer mehr verwirklichen!" — Gubitz's Hoffnungen sollten sich aber leider nicht erfüllen.

Die Spielplanpolitik Brühls war der Iffländschen geradezu entgegengesetzt. Deshalb konnte sie Gubitz nicht sehr zusagen. „Mit ungeleugneter Widerlichkeit" nahm er zu Werners „24. Februar" Stellung. Er weiß, daß er sich mit seiner ablehnenden Haltung bei dem „hyperpoetischen Wesen der Zeit sehr verketzere". Nicht besser beurteilte er selbstverständlich Müllners „29. Februar" im Jahre 1816. Dagegen fand „Das Bild" von Houwald Anerkennung. Ablehnen müsse er da, „wo neuere Erzeugnisse entweder in herabziehender Richtung oder mit Ideen sich zeigen, die unsere, mit allen möglichen Schwächen geimpfte Zeit noch immer tatloser für höhere Zwecke macht." Dagegen „heißen wir alles willkommen, was aus einem Geiste hervorgeht, der sich dem Herzen nicht entfremden mag".[54]) Bei Grillparzers „Ahnfrau" habe er sich wie mancher andere des Lachens während der Vorstellung nicht erwehren können. Diese „Wahnschau" zeige statt Verstand nur zügellose Phantasie, die in Sinnlichkeit und Wahn verfalle. Das Stück sei schädlich und ohne Zukunft, sei auch schon, was man verstehen könne, an einem Orte von den Behörden untersagt worden.[55]) Gegen den großen Erfolg der „Sappho" war er mißtrauisch und wollte für sein Urteil erst noch einige Aufführungen abwarten. Tatsächlich konnte er einige Monate später feststellen, daß das Interesse des Publikums bereits nachlasse.[56]) Das Werk sei mehr romantisch als antik. Das Geschichtliche sei verletzt, die Charaktere wandelbar. Zu Gunsten der Theaterwirkung werde zu frei mit Stoff und Personen umgegangen. Doch könne Grillparzer ein höchst wertvoller Dichter werden — ein beliebter sei er bereits — wenn er sich „vom Genügenden zum Besseren wende", nicht „das Unbegreifliche, sondern das Wahre" suche, nicht „dem Wahne, sondern dem Erkennen huldige". Da gefiel ihm Calderon weit besser. Seine Mystik ist „vereint mit durchschauendem Geiste und einer Schicksalsidee, welche wohltuend" sei und ihre Mittel nicht „außer dem Gebiet der Vernunft" suche. „Es herrscht hier ein Fatum, dem sich doch vertrauen läßt."[57])

Doch der einzige, der ihn in diesem Spielplan Brühls befriedigen konnte, war Kotzebue. Sein Drama „Das Taschenbuch" nannte er eines seiner besten Gaben. „Mir ist von allen dramatischen Arbeiten, deren Stoff unserer Zeit entnommen ist, keine bekannt, die ein so hohes Verdienst, eine solche Würdigkeit des Talents in sich trägt."[58]) Kotzebue beherrsche angesichts einer solchen allgemeinen Trostlosigkeit der

[54]) „Gesellschafter" 18. 7. 21.
[55]) „Gesellschafter" 25. 3. 18.
[56]) Morgenblatt. 21. 8. 18.
[57]) „Gesellschafter" 20. 5. 18.
[58]) „Gesellschafter". 6. 9. 17.

Dramatik mit Recht noch immer den Spielplan. Bei seinem neueinstudierten Schauspiel „Versöhnung" habe das Publikum „durch reichliche Tränenströme" und lauten Beifall deutlich zu erkennen gegeben, „daß Kotzebue's Herrschaft auf die Gemüter noch nicht so gesunken ist, als manche in ihrem nicht unterscheidenden Hasse wohl oft meinten und aussprachen."[59])

e. Gubitz als Kritiker des Schauspielhauses während der Direktionszeit von Redern.

Graf Redern kam wie Brühl aus dem Kreis der Berliner Hofkavaliere und besaß eine ähnlich vielseitige, aber rein dilettantische Vorbildung. Die Zeitverhältnisse begünstigten seine Arbeit. Es war eine politisch und wirtschaftlich ruhige Periode, und auch von Unglücksfällen, wie es die Brände des Schauspielhauses[60]) und des Opernhauses[61]) waren, blieb Redern verschont. Günstig für ihn war auch der beginnende Reichtum einer neuen dramatischen Produktion, für die er sich ebenso eifrig einsetzte wie für die Klassiker, günstig auch das Auftauchen neuer bedeutender Schauspielertalente.

Im Ensemble waren an Vertretern der alten Ifflandschule noch Rebenstein bis 1832, Beschort bis 1838, Lemm, der bereits 1837 starb, Mad. Fleck-Schroeck, Mad. Crelinger und der Komiker Gern d. Jüngere. Mad. Crelinger führte ihre beiden Töchter und Schülerinnen Clara und Berta Stich, die am Königstädtischen Theater debütierten, bei der Hofbühne im Jahre 1835 ein. So wurde die Ifflandschule auch noch auf die nächste Generation verpflanzt. Daneben begann sich aber jetzt ein neuer Schauspielertyp herauszubilden, der Virtuose. War damit eine nicht geringe Steigerung der schauspielerischen Wirkungsmöglichkeiten erreicht, die etwas Bestechendes hatte, so war es doch andererseits schädlich für die Theaterkunst, daß sich der Schauspieler vom Ensemble löste. Diese Verselbständigung der Schauspielkunst verführte die Künstler dazu, ihre eigene Politik am Theater zu treiben, die sich in häßlichen Intriguen und Konkurrenzkämpfen, in der Übersteigerung der einzelnen Rolle auf Kosten des Stückes äußerte. Mit Rott und Charlotte v. Hagn kam dieser neue Schauspielertyp Anfang der dreißiger Jahre nach Berlin. Besonders Rott wandte die neuen unkünstlerischen und auch unrechten Mittel an, die bald jedem Virtuosen zum Hervorlocken des Beifalls unentbehrlich waren. Mit zähem Ehrgeiz bemächtigte er sich allmählich der Rollen Devrients und Rebensteins. Nachdem Lemm durch Überanstrengung ein Opfer dieser mörderischen Konkurrenzkämpfe geworden, verteidigte er seine Stellung gegen Seydelmann, den er lange überleben sollte. Grua, den man 1833 für das Fach des jugendlichen Liebhabers und Helden als Ersatz für Rebenstein gewonnen hatte, ging schon zu Anfang der vierziger

[59]) Morgenblatt. 4. 6. 19.
[60]) 1817.
[61]) 1843.

Jahre ins Heldenfach über, ohne daß für einen gleichwertigen Nachfolger gesorgt wurde.

Redern hatte den Ehrgeiz, sein Theater zu besonderen Leistungen zu veranlassen. Unter Leitung seines Regisseurs Stavinsky kam 1831 eine Wallensteinaufführung heraus, die zum ersten Male alle drei Teile auf zwei Abende vereinigte. Sechs Jahre später wurden eine Reihe der Raupach'schen historischen Dramen in einem Hohenstaufenzyklus vereinigt. Als sich Raupach für längere Zeit von der Bühne zurückzog, wurde er von dem bühnenwirksamen und zeitkritischen Gutzkow abgelöst. Immermann und Hebbel, die der Dramatik ganz neue Wege wiesen, wurden von Redern in Berlin eingeführt und stellten die Theaterkritik vor neue Aufgaben. Am 15. Mai 1838 erlebte auch der „Faust" im Berliner Schauspielhaus seine erste öffentliche Aufführung.

Über den Intendanten Redern äußerte sich Gubitz in seinen Kritiken so gut wie nie. Es ist ein Zeichen dafür, daß er im Wesentlichen mit der Theaterleitung zufrieden gewesen ist. „Man muß es der Kgl. General-Intendanz zu verdientem Ruhme aussprechen, daß dieselbe in letzter Zeit mehr als sonst klassische oder doch bedeutende Dramen wieder erneuerte und so heg' ich die Hoffnung, daß dies kräftige Streben auch von Dauer sein werde."[62]) Auch in seinen „Erlebnissen" weiß er nur Angenehmes und Anerkennendes über den noch sehr jungen Theaterleiter zu sagen.[63])

Immer mehr schrumpfte vor Gubitz's Augen die kleine Schar der alten Ifflandschüler zusammen. Der sechzigjährige Beschort spielte jedoch den Riccault in „Minna von Barnhelm", seine Glanzrolle, noch immer „so leicht, wahr und drollig, daß Lessing selbst über das Gelingen dieses Charakters sich hätte wundern können".[64]) Bei Lemm, der jetzt auf der Höhe seines Könnens stand, vergaß Gubitz einmal — was bereits das höchste Lob war, das er auszuteilen hatte — über den Genuß an der Darstellung jede Absicht, Kritik zu üben. Erst das Sinken des Vorhangs entriß ihn seiner Täuschung.[65]) Im Jahre 1842 zog sich Luise Fleck-Schroeck, seine Schwiegermutter, kurz nach ihrem fünfzigjährigen Bühnenjubiläum von der Bühne zurück.[66]) Sie sei „noch ein letzter Sproß aus jener Zeit, wo die dramatische Kunst und die Sozietät minder einig neben einander gingen als jetzt", weshalb damals ein stärkerer Entschluß als heute nötig war, wollte man Schauspieler werden.[67]) Doch in den Töchtern der Stich-Crelinger sah er die Theorie ihrer Lehrerin weiterleben, nach der z. B. „der Ausdruck der

---

[62]) Voss. Ztg. 11. 8. 40.

[63]) „Er bezweckte stets das Beste bei allem Ernst für die Sache in freundlich vermittelnder Weise." „Erlebnisse" 3, 227.

[64]) Voss. Ztg. 30. 5. 32.

[65]) Voss. Ztg. 12. 10. 33.

[66]) Gubitz ließ es sich nicht nehmen, in der Zeitung ausführlich darüber zu berichten, wie ihre Kinder auf einer in ihrem Hause errichteten Bühne vor der Jubilarin Theater gespielt hätten.

[67]) Voss. Ztg. 27. 10. 42.

Unschuld und Einfachheit seinen Stützpunkt nur in der Individualität findet". Besonders an Clara Stich sei zu loben, daß ihre Naivität aus ihrem eigenen Wesen komme, während sich dafür auf der Bühne bereits ein Typus herausgebildet habe, der „der Wahrheit ein Gallakleid gibt und demnach die Naivität ironisiert".[68])

Das Virtuosentum brachte für die Theaterkritik zweierlei Gefahren mit sich. Man wurde dazu verleitet, die schauspielerische Leistung zu sehr als ein selbständiges Kunstwerk innerhalb der ganzen Aufführung zu betrachten. Außerdem wurde der persönliche Einfluß, den die Künstler im Interesse ihres Berufes auf die Kritiker zu nehmen suchten, stärker. Auch Gubitz entging diesen Gefahren nicht.

Anfangs fand Charlotte v. Hagn wenig Sympathie bei ihm. Im Äußeren und Technischen sei sie vollkommen, doch sage sie den gespielten Nüancen und schroffen Gegensätzen mehr zu als der „Wahrheit". „Die Mittel ihrer Natur reichen aus, um die Sinne und Hände in lebhafte Bewegung zu setzen." Sie habe „Virtuosität im Stil und Wesen des heutigen Theaters". Doch „eine Eigentümlichkeit zu erwerben, liegt jetzt fast außer der so geregelten, ja wir möchten sagen, zugeschnittenen Theorie, und Genialität war zu allen Zeiten selten".[69]) Daß sie engagiert werden soll, erscheint ihm „nach den jetzigen Zuständen der Bühne ein bedeutender Gewinn".[70])

Später aber machte sich in den Kritiken ein plötzlicher Meinungsumschwung bemerkbar. Zwar wurde die Schauspielerin von Gubitz schon 1838 als erstes Gretchen in mancher Hinsicht wenigstens sehr gelobt, doch erst im folgenden Jahre sprach er auf einmal von der „genialen Künstlerin", deren Darstellung „einer Improvisation gleicht, was uns im Allgemeinen . . . als der Gipfel der Schauspielkunst erscheint".[71]) Zur Erklärung dieses Umschlagens der Meinung verhelfen uns die „Erlebnisse". Dort erzählt Gubitz,[72]) daß er zu Fräulein v. Hagn, die er bisher nur von ihrem Antrittsbesuch bei ihm kannte, ging, um sich ihre Mitwirkung bei einer von ihm durchgeführten Sonntagmittagsveranstaltung zu erbitten. „Zu Gegenbesuchen hatte ich fast niemals Zeit, deshalb war das schöne Fräulein überrascht und dermaßen freundlich bei sprudelndem Geiste, daß auch ich überrascht wurde, was nur eingestreut sei, weil aus Nachwirkung dessen später mehr zu bezeichnen ist." Das aber war im Dezember 1838. Über die „Nachwirkungen" berichtet Gubitz an gleicher Stelle. Er kommt auf die bekannte Rivalität zwischen der Hagn und der Stich-Crelinger sowie ihrer Töchter zu sprechen. Es habe damals noch immer eine gewisse Verstimmung zwischen ihm und Frau Crelinger geherrscht, weil er der Freund und Vertraute ihres ersten Gatten, des Schauspielers Stich, gewesen sei, der 1824 im Unfrieden mit seiner Frau gestorben

[68]) Voss. Ztg. 8. 11. 34.
[69]) Voss. Ztg. 18. 1. 33.
[70]) Voss. Ztg. 12. 2. 33.
[71]) Voss. Ztg. 18. 2. 39.
[72]) 3, 232.

war. Als ihn daher die Schauspielerin v. Hagn sehr bald nach der oben erwähnten Annäherung in dem dauernden Streit mit der Crelinger zu Hilfe rief, sei er für sie eingetreten.

Gubitz's Stellung war nun dadurch besonders schwierig, daß er dem Schauspieler Stich die Mitsorge für dessen Töchter versprochen hatte.[73]) Außerdem war Clara Stich sein Patenkind. So hätte er sich für beide Parteien einsetzen müssen. Tatsächlich hat er bis 1839 die Geschwister in einer Weise zu begünstigen gesucht, die mit seinen eigenen Grundsätzen in Widerspruch stand. So beurteilte er ihr erstes gemeinsames Auftreten im Königstädtischen Theater sehr positiv, obgleich es sich um bedeutende Rollen wie Minna von Barnhelm und Franziska handelte.[74]) Selbst bei einer Anfängerleistung Clara's im Schauspielhaus verstieg er sich zu dem Urteil, im Kätchen von Heilbronn habe er das Sprechen im Schlaf unter dem Holunderbusch noch nie so gut gehört.[75]) Wir erinnern uns seiner Diskussionen mit Catel, in denen er den Standpunkt vertrat, Anfänger dürften nur langsam zu den tragenden Rollen aufsteigen und nicht zu nachsichtig, nicht nur nach ihren positiven Spielmomenten beurteilt werden. Nun mußte er es sich gefallen lassen, daß ein „Eingesandt"[76]) gegen die Begünstigung Stellung nahm und ihn mit seinen eigenen Grundsätzen angriff: „Jetzt stehen sie aber offenbar noch zu tief, um jene Bühne betreten zu dürfen, auf welcher man billig keine Schüler, sondern mehr oder minder vollständig ausgebildete Meister zu erwarten berechtigt ist." Bezeichnend ist es, daß der sonst so kampflustige Gubitz auf diesen Angriff nicht zu antworten wagt.[77])

Der Schauspieler Rott, mit dem Gubitz befreundet wurde, gewann bei Gubitz sehr rasch die größte Anerkennung. Mit seinem Lear habe er „einen nie geahnten Eindruck auf den Zuschauer" gemacht.[78]) Er könne sich nicht nur äußerlich von Rolle zu Rolle, sondern auch in seinem ganzen Wesen überraschend wandeln.[79]) Selbst Lemms Ruhm verblaßte neben diesem erfolgreichen und begünstigten Konkurrenten. Als nach seinem Tode Rott zum ersten Mal den König Philipp spielte, zog Gubitz einen Vergleich zwischen beiden und nicht zu Ungunsten des Nachfolgers. Er begrüßte die neue Besetzung um so mehr, „als eine Reform in der Rollenauffassung ein höchst erfreuliches Ereignis" sei.[80]) Er verglich Rott sogar einmal sehr vorteilhaft mit Seydelmann. Beide stimmen darin überein, daß ihre Darstellung nicht nur vorher berechnet sei, sondern auch als Berechnung erscheinen solle. „Doch," so

[73]) Erlebnisse. 3, 238.
[74]) Voss. Ztg. 28. 11. 34.
[75]) Voss. Ztg. 24. 1. 35.
[76]) Voss. Ztg. 25. 3. 35.
[77]) Doch wir werden noch später Gelegenheit haben, zu beobachten, wie geschickt Gubitz die für ihn schwierige Situation meistert und beiden Parteien, der Hagn und den Stichs, gerecht zu werden sucht.
[78]) Voss. Ztg. 14. 4. 32.
[79]) Voss. Ztg. 11. 4. 32.
[80]) Voss. Ztg. 2. 1. 38.

urteilt Gubitz dann über Rott, „geht er in seinem Streben nicht so weit, daß er alles, selbst das Kleinlichste, mit einer sich stets zeigenden Abmessung vorher bestimmt hat; er sucht diese Weise der Darstellung etwas zu mäßigen." Doch muß er andererseits hinter Seydelmann zurückstehen, weil es seiner Verstandesarbeit nicht gelingt, die aus der Überlegung gewonnenen Einzelzüge so zu einem organischen Ganzen zusammenzufügen, daß man nicht mehr den Mangel an Genie empfindet, sondern an eine Leistung glaubt, die, wie beim genial schaffenden Künstler, „sogleich als ein Ganzes erfaßt worden ist".[81])

Gubitz's im ganzen sehr einsichtsvolles Urteil über Seydelmann war anfangs durch eine persönliche Mißstimmung getrübt. Gutzkow hatte 1835 dem zum ersten Mal nach Berlin zum Gastspiel gehenden Seydelmann zugerufen, er möge dort die Kränze Flecks, Ifflands und Devrients auf seinem Haupte vereinen. Das hatte auch Gubitz, der der Schwiegersohn Flecks war, sehr übel genommen, und Seydelmann wurde von einem Teil der Berliner Kritik sehr streng beurteilt.[82]) Doch schon bei dem ersten Gastspiel wird Gubitz nach den ersten etwas zurückhaltenden Kritiken in seiner Zustimmung immer lebhafter. „Fast wider Willen hingerissen" wird er von seinem Spiel, das beim Nathan Zärtlichkeit auch im Innern des Künstlers erkennen läßt und nicht nur, wie andere behaupten wollen, in seinen äußeren Mitteln. Sein Auftreten sei „der Lichtpunkt der diesjährigen Theatersaison gewesen".[83]) Sehr zurückhaltend ist Gubitz jedoch wieder, als Seydelmann zum zweiten Gastspiel kommt. Er überläßt die ersten Kritiken[84]) einem mit dem Pseudonym A. Rebenstein unterzeichnenden Schriftsteller Aaron Bernstein,[85]) der sehr negativ über den Gast urteilt. Gubitz selbst begrüßte Seydelmanns Engagement am 6. April 1838 recht kühl. Für Charakterrollen sei „minder Seelenwärme als klare Auffassung" nötig. Wegen dieser Mängel und Vorzüge müsse sich Seydelmann besonders für dieses Fach eignen. Den Satz „Wir verstehen ihn mit dem Kopf, nicht aber ebenso mit dem Herzen"[86]) hat ihm Seydelmann übel genommen. Dennoch haben sie oft zusammen Gespräche über Kunstfragen geführt, und im Nachruf auf ihn fand Gubitz warme und anerkennende Worte für „Deutschlands größten Schauspieler".[87])

Was sagte Gubitz zum Spielplan? Er wußte, daß Raupach nur Bühnendichter sein wollte. Deshalb machte er ihm auch keinen Vorwurf daraus, daß in seinen Stücken Poesie, Charaktere und Sprache den Wünschen der Schauspieler untergeordnet waren. Geschickt und wahrheitsgetreu seien auch die historischen Stücke. Doch Witz und Schönheit der Rede allein könnten noch nicht in Enthusiasmus ver-

[81]) Voss. Ztg. 1. 2. 37.
[82]) Gutzkow, Karl Seydelmann. Telegraph Nr. 65—68; Gubitz, Voss. Ztg. 20. 3. 43.
[83]) Voss. Ztg. 29. 5. 35.
[84]) Voss. Ztg. 16. u. 21. Aug. 37.
[85]) Lessings Handschriftensammlung. Bd. 2 S. 11.
[86]) Voss. Ztg. 6. 4. 38.
[87]) Voss. Ztg. 20. 3. 43.

setzen; schlechtere Stücke als seine „fänden den Weg zum Herzen leichter, weil sie davon ausgehen“.[88]) Im Jahre 1840 wurde Raupach durch das gänzliche Versagen seiner Posse „1740 oder Die Eroberung von Grüneberg“ entmutigt und zog sich von der Bühne zurück. Gubitz mußte sich der Meinung des Publikums anschließen, obgleich er „gern in zweiter Instanz anders“ entschieden hätte, wenn es das Stück erlaubt haben würde.[89]) Vergeblich bemühte er sich, Raupach von seinem Entschlusse abzubringen.[90]) Erst allmählich überwand dieser seine Verbitterung und kehrte im Jahre 1850 wieder zum Theater zurück.

Ein Gegenstück extremster Art war für Gubitz Goethes „Faust“, der im Mai 1838 zum ersten Mal in Berlin öffentlich gespielt wurde. Er habe nie den Wunsch gehabt, diese Dichtung auf der Bühne zu sehen, schrieb er. Tatsächlich zeigte er sich schon im Jahre 1819 gegen die Privataufführungen im Schloß Monbijou sehr uninteressiert und erwähnte sie nur kurz im Morgenblatt.[91]) Die Personifizierung, so erklärte er in der Kritik über die erste Aufführung,[92]) verletze den guten Kenner des Werkes nur noch mehr, wenn gute Dekorationen die Wiedergabe des Geistigen übertreffen. Schmerzlich sei auch die unvermeidliche Zerstückelung des Gedichtes. Friedrich Schultz in der Spenerschen Zeitung stellte ebenfalls diese Mängel und Schwierigkeiten fest, war jedoch der Meinung, daß die Aufführung einer solchen Dichtung schon ganz „leidlich“ gelungen sei. Er sah im Faust eine neue Dramengattung, die der Bühne erobert werden müsse.[93]) Die üblen Folgen dieser Ansicht beklagte Gubitz in späteren Jahren. Goethes Literaturdrama sei allgemeines Vorbild geworden, und nun müßten sich die dramatischen Dichter erst wieder darin üben, für die Bühne zu schreiben.[94]) Auch die Darstellung fand Gubitz unbefriedigend. Grua als Faust blieb ihm zu sehr Theaterheld, während allerdings Schultz Feuer, Schwung und Wohllaut in seiner Rede findet. Er ging eben weniger einseitig von einer Idealvorstellung der Dichtung aus und konnte sich daher besser als Gubitz auf die Absichten und Leistungen der einzelnen Schauspieler einstellen. Daher begeisterte sich Schultz auch für die geistreiche Auffassung und sichere Ausführung des Seydelmann'schen Mephisto. Über die „Details“ könne man ein Buch schreiben. Gubitz dagegen war mit der an sich erfreulich konsequenten Auffassung nicht einverstanden. Der Mephisto hätte, den wenigen Andeutungen Goethes folgend, mehr aus seinen menschlichen Eigenschaften entwickelt und erst allmählich durch die Dichtung selbst erklärt werden müssen. Seydelmann habe zu äußerlich den Teufel des Volksglaubens gegeben.

Daß der Intendant Redern den besten Willen hatte, die junge deutsche Dramatik zu pflegen, wurde von Gubitz immer wieder eifrig

[88]) Voss. Ztg. 7. 2. 37.
[89]) Voss. Ztg. 23. 11. 40.
[90]) Erlebnisse. 3, 176.
[91]) am 5. 7. 19.
[92]) Voss. Ztg. 17. 5. 38.
[93]) Spen. Ztg. 17. 5. 38.
[94]) Voss. Ztg. 23. 4. 46.

begrüßt.[95]) Er wies den in der Stoffwahl noch unsicheren Gutzkow auf die Gegenwart hin, die seinem Sarkasmus die geeignete Nahrung bieten könnte. Zwar verspreche Hebbels „Judith" keinen Dauererfolg, die Sprache zeige mehr Kopf als Gemüt, Gedanken und Bilder leiden an Überspannung. Doch sei das dichterische Talent bei dem Verfasser nicht zu leugnen und man müsse ihn zu weiterer Arbeit ermuntern.[96]) Neben Laube, dessen „Monaldeschi" zwar noch nicht gefallen kann, der aber „Bedeutsames" erwarten lasse, war es vor allem Immermann, der Gubitz zu einer impulsiven Stellungnahme anregte. Während bisher die moralische Tragödie die Bühne beherrscht habe, bei der die Tragik im Untergang des Guten und Edlen bestand, strebe Immermann wieder Lebenswahrheit im Drama an. Sein neues Werk „Die Opfer des Schweigens" „überstrahle an Wert die Masse der Erzeugnisse, die unsere Bühnen mit pechschwarzem Laster und rosaroter Tugend überschwemmen, in solchem Grade, daß man wohl glauben darf, es müsse die Bühne einen höheren Schwung dadurch erhalten." Gubitz kam dann auf die neue Aufgabe zu sprechen, die Immermann den Schauspielern stellte. Nicht mehr die idealisierten Typen guter oder böser Menschen sind darzustellen, sondern Träger eines wirklichen geschichtlichen Vorganges, wie ihn das Leben selbst aufzeichnet. Da sei jede Nebenperson echt und voll Leben, erfordere daher auch einen wirklichen Menschendarsteller für die kleinste Rolle. Eine solche vollwertige Besetzung sei aber bei dem augenblicklich noch bestehenden geringen Leistungsstand der mittleren und kleineren Schauspieler vorläufig nicht möglich. Das wiederum sei die Ursache für den unerwartet geringen Erfolg des neuen Werkes. Das Publikum, so weit es überhaupt schon dem Dichter zu folgen vermag, sei durch die unvollkommene Darstellung enttäuscht. So trennte Gubitz in seiner geradezu meisterhaft geführten Untersuchung Stück, Aufführung und Erfolg und erklärte jedes aus seinen eigenen Bedingungen heraus. Friedrich Schultz dagegen war mit Immermann nicht einverstanden. Man vermisse die „Vermittlung und Versöhnung zwischen dem Unklaren und Trüben in der Welt". Es fehle die Klarheit einer höheren Ordnung. Diese Seite berührte Gubitz zwar nicht, doch werden wir sehen, wie gerade er der modernen Dramatik gegenüber den moralischen Standpunkt zu vertreten wußte.

Einen ständigen Kampf führte Gubitz gegen das Übermaß an französischen Lustspielen. Ihm komme das deutsche Theatergebiet oft wie eine französische Provinz vor. „Daß dazu ein Berichterstatter über Theater freundlich aussehen und mit der allermöglichsten Nachsicht immer am rechten Punkte vorbeigehen soll, ist eine Zumutung, die zu einer Beleidigung wird, wenn man ein Deutscher ist." Zu dieser Nachsicht war er gezwungen, weil König Friedrich Wilhelm III. als eifriger Theaterbesucher einen heiteren Spielplan wünschte.[97])

[95]) Voss. Ztg. 10. 6. 41.
[96]) Voss. Ztg. 8. 7. 40.
[97]) Hausarchiv. Rep. 119 I Nr. 313 Blatt 18.

3. Kapitel.

Gubitz als Kritiker des Schauspielhauses an der Vossischen Zeitung und im „Gesellschafter" während der Intendanz Küstners (1842—51).

a. Das Schauspielhaus unter Küstner.

Der große Ablauf der politischen Ereignisse in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, die achtundvierziger Revolution mit der lange vorausgehenden und sich steigernden Spannung, sowie der bald folgenden reaktionären Gegenbewegung zeichnete sich deutlich im Theaterleben ab. Bei Gubitz zeigte sich, der allgemeinen Stimmung entsprechend, eine stärkere Aggressivität bis 1848, die jedoch sehr bald einem fast reaktionären Denken Platz machte. Auch die Intendantenfolge ließ in der einmaligen Unterbrechung der Reihe der Hofkavaliere durch einen ursprünglich bürgerlichen Theaterfachmann ebenfalls einen Einfluß der Zeitstimmung erkennen.

Theodor von Küstner, der schon seit 1817 in Leipzig, Darmstadt und München als Theaterleiter erfolgreich tätig gewesen war, sollte den bisherigen Etatüberschreitungen durch Einsparungen ein Ende machen. In dieser Beziehung hat er nicht enttäuscht. Doch stand er sehr unglücklich zwischen zwei Lagern. Auf der einen Seite opponierte man in Hofkreisen gegen den bürgerlichen Emporkömmling, der allerdings die Hofbühne nicht so würdig zu repräsentieren verstand wie seine beiden Vorgänger. Andererseits konnte er auch im Volk und beim Theaterpersonal keinen Rückhalt finden. So wurde von den verschiedensten Seiten seine Entlassung begrüßt. Die Hofbühnenintendanz in den Händen eines Theaterfachmannes blieb seit Iffland eine Episode. Als praktisch und auf Erfolg eingestellter Theaterfachmann bekannte Küstner sich bedenkenlos zu den neuen am Theater sich herausbildenden Tatsachen. Er erkannte, daß der Erfolg einer Bühne immer mehr von den Namen einzelner Schauspieler abhängig wurde. Deshalb schätzte er den Ruf eines Künstlers bei Festsetzung der Gage nicht geringer ein als seine tatsächlichen Leistungen und ließ alle Mittel gelten, die den günstigen Eindruck eines Schauspielers oder einer Aufführung fördern konnten. Eifrig hat er sich aber auch für die Erhöhung des Autorenhonorars eingesetzt und schon 1844 nach Pariser Vorbild Verbesserungen eingeführt, die erst zehn Jahre später in Preußen durch Gesetz allgemein wurden.

Das Ensemble erhielt durch Küstner eine fast vollständig neue Zusammensetzung. An bedeutenderen Kräften blieben nur die Crelinger, Rott, Grua und Clara Stich, die später Frau Hoppe hieß. Von den neu gewonnenen war die Birch-Pfeiffer kein ausreichender Ersatz für die 1844 pensionierte Mad. Wolff. Seydelmann wurde durch Hoppe, Döring und Dessoir, die sich gut ergänzten, ersetzt. Im Fach der jugendlichen Liebhaber und Helden wurde v. Lavallade durch Hendrich, Wagner und Liedcke ergänzt und damit für dieses Rollengebiet endlich eine ausreichende Besetzung geschaffen.

In den ersten Jahren von Küstners Direktion hatte Ludwig Tieck Gelegenheit, seine unfruchtbar gebliebenen Experimente mit Shakespeare'schen und antiken Werken, die er auf den Bühnen ihrer Entstehungszeit spielte, durchzuführen. Küstner begann seine Arbeit recht erfolgreich mit Friedrich Halms „Sohn der Wildnis". Für Gutzkow, Hebbel, Laube und Freytag setzte er sich eifrig ein. Sein Hauptverdienst besteht in seinem ständigen, zähen Kampf mit der Theaterzensur, der er manches für die Kunst oder für den Zeitgeist wichtige Stück abzuringen wußte.

b. Gubitz als Kritiker des Schauspielhauses.

Gubitz war mit Küstner schon befreundet, als dieser noch in der Zeit von 1817 bis 1828 das Stadttheater in Leipzig leitete.[1]) Damals wie auch während Küstners Berliner Zeit half er dem Freund durch theaterschriftstellerische Gelegenheitsarbeiten aus mancher Verlegenheit.[2]) Übereinstimmung in politischen und künstlerischen Ansichten begünstigte ebenfalls das gute Einvernehmen.

Ganz in dem Sinne, wie es Merkel einst Iffland vorgeschlagen hatte, entwickelte sich zwischen dem Theaterleiter Küstner und dem Kritiker Gubitz eine enge Zusammenarbeit, die in einem regen Briefwechsel über Repertoir, Engagements, Personalveränderungen, Schauspielerkontrakte und Kritiken zum Ausdruck kam.[3]) Gubitz, der abends zusammen mit seinem Kollegen Rötscher in der Intendantenloge neben Küstner saß, war ständig über die Absichten der Theaterleitung und die besonderen Schwierigkeiten ihrer Arbeit unterrichtet. Er bereitete das Publikum auf das Kommende vor und zog es sogar zur Mitarbeit heran, indem er es vom Standpunkt der Theaterleitung aus z. B. über die Gäste und das Engagieren neuer Künstler urteilen ließ.

Obgleich Gubitz selbst mit großem Eifer für die Verbesserung der Autorenrechte eintrat und also Küstners Maßnahmen wohl sehr begrüßt haben wird, nahm er in seinen Kritiken nie Gelegenheit zu lobenden Bemerkungen. Ihn konnte das bisher Erreichte nicht be-

[1]) Voss. Ztg. 1. 10. 68.
[2]) Lessings Handschriftensammlung. Nr. 1722.
[3]) Lessings Handschriftensammlung. Nr. 1722—81.

friedigen. Noch im Jahre 1855 wies er in einer Kritik[4]) darauf hin, daß „die Verhältnisse lebender deutscher Dichter zur Bühne sehr schmerzliche“ seien. Selbst noch 1868 glaubte er abschreckend auf die Behandlung Ephraim Lessings hinweisen zu müssen, der den Entschluß faßte: „Ich will schlechterdings in Jahr und Tag keinem Menschen mehr etwas schuldig sein, und dazu gehört ein besserer Gebrauch meiner Zeit als für das Theater.“ Gubitz bemerkte hierzu mit Entrüstung: „Hätte er aber nur solche Teilnahme gefunden, die sein geistiges Schaffen von der alltäglichsten Sorge befreite!!“[5])

Das Ensemble erlitt durch den Weggang von Mad. Wolff einen großen Verlust, den Gubitz sehr bedauerte; denn gerade „in diesem Augenblick, wo der feine, echt künstlerische Ton von der Bühne immer entschiedener zu schwinden droht,“ muß „ihr Abschied und damit das Vermißtwerden der Feinheit, Lebenswahrheit, so wie des schönen Maßes ihres Spiels, ein empfindlicher Verlust genannt werden. Könnte sie wenigstens ihren Geist uns zurücklassen!“ ruft er aus und gibt damit seiner Besorgnis für die Zukunft Ausdruck.[6]) Küstner pflegte das „Alternieren“. Doch Gubitz, der, im Interesse der Dichter, schon zu Ifflands Zeit für die jeweils bestmögliche Besetzung eines Stückes eingetreten war, meinte auch jetzt wieder, es ließe sich gegen dieses Auswechseln der Schauspieler wenigstens bei der deutschen Bühne mehr sagen als dafür.[7]) Die mehrfache Besetzung z. B. des Heldenfachs veranlaßte ihn, die verschiedene Individualität bei den einzelnen Darstellern recht deutlich herauszuarbeiten. Hoppe, der zuerst engagiert worden war, ahme Seydelmann so sehr nach, daß seine Darstellungen denen seines Vorgänges wie „Abzüge von einer Zeichnung“ gleichen.[8]) Döring und Dessoir seien selbständig arbeitende Künstler, die in sich Gegensätze darstellen. Döring spiele seine Rolle nicht, sondern sei die darzustellende Gestalt selbst. Bei ihm seien Maske, Wort, Mimik und Gebärdensprache immer ein Ganzes, weil er beim Schaffen der Figuren erst in ihnen „lebt und webt“ und nun den Gedanken zu Hilfe nimmt.[9]) Dessoir dagegen sei ein denkender Künstler. Er zeige eine selten gewordene Gediegenheit, die auf wissenschaftlicher Begründung und allseitigem Studium erwachsen sei. Doch bilden Natürlichkeit und Wahrheit die Grundzüge seiner Darstellungen.[10])

Jugendliche Liebhaber seien auch an anderen Bühnen selten gut, und das habe seine bestimmten Gründe. Er könne „sich noch lebhaft in die Vergangenheit hineinempfinden“, wo der „Überdrang des Herzens ohne alle Ufer war.“ Doch wie sollten die jungen Talente „jetzt, wo geregelte Ruhe, besonnene geistige Entwicklung in allen Ge-

[4]) Voss. Ztg. 1. 1.
[5]) Voss. Ztg. 1. 9. 68.
[6]) Voss. Ztg. 14. 11. 44.
[7]) Voss. Ztg. 6. 7. 50.
[8]) Voss. Ztg. 15. 7. 44.
[9]) Voss. Ztg. Aug. 43.
[10]) Voss. Ztg. April u. Mai 47.

bieten der Kunst zu Unterlagen des Studiums" geworden sind, jene extremen „feuerspeienden Ausbrüche der Gefühle sich aneignen, ohne zu glauben, sie kämen ganz aus Rand und Band!"[11]) Man müßte daher den künstlerischen Nachwuchs von kleinen Bühnen, also aus Orten holen, „wo die Kultur nicht so rasch ins Moderne gerät".[12]) So erinnerte ihn der neu engagierte Wagner an die beste Vergangenheit, an jene Kunst des Schauspielers, die Natur und veredelte Wahrheit über alles andere erhob, die nicht nur gefiel, sondern den Zuschauer so in das Leben auf der Bühne hineinzog, daß er die Wirklichkeit draußen vergaß und „sich hingerissen fühlte in eine ideale Welt".[13])

Für die Schwierigkeiten, die solche Neuerwerbungen der Direktion machten, suchte Gubitz nun bei den Lesern Verständnis zu erwecken. Die wenigen brauchbaren jugendlichen Liebhaber seien sehr fest durch Kontrakte gebunden. Die wachsenden Forderungen der immer anspruchsvoller werdenden Künstler führen zu immer neuen Gagenerhöhungen. Das schrieb Gubitz am 29. 7. 42, als Küstner bereits Intendant war, wenn auch nicht in dessen Auftrag, so doch sicher in dessen Interesse. Abschließend kündigte er an, daß die Theaterleitung genötigt sei, „unter den Anfängern die hervorzusuchen, die auf Fortschritt hoffen lassen und wir haben uns deshalb nicht zu wundern, wenn man uns zuweilen Talente vorführt, die kaum flügge geworden, neben den gereiften, die nicht zu haben sind." Darüber hinaus suchte er das Publikum zur Mitarbeit bei der Beurteilung junger Talente heranzuziehen. Vor allem müsse darauf geachtet werden, daß nicht Nachahmung und Formfertigkeit vorherrsche und daß eine „selbstschaffende Eigentümlichkeit" vorhanden ist. Um nun auch die rechten zu finden, „mögen Publikum, Kritik und Verwaltung sich gegenseitig behilflich sein."[14])

Tiecks Inszenierungen, die zuerst in Potsdam gegeben wurden, besprach Gubitz, als sie in Berlin wiederholt worden waren. Ihn interessierte die hierbei gewählte Bühnenform weniger als die Stücke. Von der Eigenart des „wundersamen und wunderlichen" „Sommernachtstraums" ist er gefangen und lehnt es nicht so entschieden ab wie sein Sohn Anton, der über die Potsdamer Aufführung schrieb.[15]) Gubitz war damals aber auch anwesend.[16]) Tiecks eigene Stücke hätten es nur mit Verlebtem und Veraltetem zu tun. An der „romantischen Schule", die einst mit „jugendlichem Aufschwung dem Veralteten gegenüberstand", mißfiel ihm, daß sie zu aller Anmaßung gegen Iffland selber auf dramatischem Gebiet nichts leistete. Doch ihre Forderung, daß Ernst und Scherz sich im Drama zu vermischen hätten, sagte ihm zu. Er begrüßte es, daß die Birch-Pfeiffer in ihren Stücken die „im

[11]) Voss. Ztg. 13. 8. 39.
[12]) Voss. Ztg. 18. 4. 41.
[13]) Voss. Ztg. 17. 4. 48.
[14]) Voss. Ztg. 7. 4. 46.
[15]) „Gesellschafter." 1843. Nr. 172.
[16]) Voss. Ztg. 13. 5. 70.

deutschen Wesen noch immer erregbare Hinneigung zur Romantik und Gemütlichkeit" wieder lebendig werden ließ.[17])

Wie wir schon bei Immermann ankündigten, verlangte Gubitz von der modernen zeitkritischen Dramatik nicht nur Schilderung des Unsittlichen, sondern auch „kräftigen Widerstand".[18]) Unerschütterliche, ewig geltende Sittengesetze seien für den Aufklärer eine Lebensnotwendigkeit. Mag es daher sein, wie Gutzkow in seinem „Ottfried" darstellte, „daß kein sittlicher Vorsatz zum unvergänglichen wird", so berühre diese Wahrheit „weder im Leben noch von der Bühne her angenehm".[19]) Aus dem gleichen Grunde lehnte er Hebbels „Maria Magdalena" ab. Allen Säulen des Lebens drohe Umsturz, wenn es allgemeingültig würde, die „schlichte strenge Sitte der Alten zu tadeln und die zügelzerreißende Unsitte der Jungen zu beschönigen". Um dem Werk seine Gefährlichkeit zu nehmen, scheute er sich nicht, es umzudeuten und zu behaupten, die Verheimlichung des Fehltritts sei für Hebbel der Ausgangspunkt der Tragödie. Er konnte nichts gelten lassen, was über die platte Moral Iffland'scher Stücke hinausging.[20]) Rötscher dagegen erkannte richtig, daß hier ein „allgemeines Weltgesetz" aufgezeigt werde. Geistige Tyrannei erzeuge Auflehnung und wecke dadurch bereits „die Keime einer neuen Ordnung".[21]) Rötscher blieb dabei sachlich und ruhig, während Gubitz sich diesmal sehr ereiferte.

Je näher nun das Jahr 1848 rückte, um so deutlicher spiegelte sich in Gubitz's Kritiken der fortschrittliche Geist wieder. Anfang 1846 hatte Küstner sich endlich die Spielerlaubnis für Laubes Lustspiel „Gottsched und Gellert" erwirken können, und Gubitz brachte in der Zeitung seine Freude über das tapfere und erfolgreiche Verhalten des Intendanten zum Ausdruck.[22]) Für einige Striche in seiner Kritik erhielt Gubitz nachträglich vom Oberzensurkollegium die Druckerlaubnis. So veröffentlichte er am 16. Mai unter anderem den Satz: „Stillstand im Geist ist überall Tod, ein Gesetz aber, das den Stillstand des Geistes in irgend einer Richtung gebieten wollte, hat in unserer Zeit nur zu erwarten, daß es eben selber jenen Satz bewährt und demnach sich als ein totgeborenes Gesetz erweist."

Das Trauerspiel „Moritz von Sachsen" von dem sehr freiheitlich gesinnten Dichter Prutz half Gubitz mit auf die Bühne zu bringen. Die Übertragung der Gegenwart auf den historischen Stoff sei in politischer Absicht geschehen, „in einer Absicht, die wir um ihres Zweckes Willen nur billigen können und aufrichtig anerkannt wissen wollen.[23]) Gubitz trat also bewußt für den Tendenzcharakter des Stückes ein und

[17]) Voss. Ztg. 13. 7. 53.
[18]) Voss. Ztg. 29. 10. 57.
[19]) Voss. Ztg. 10. 3. 49.
[20]) Voss. Ztg. 24. 2. 50.
[21]) Spen. Ztg. 24. 2. 50.
[22]) Voss. Ztg. 25. 4. 46.
[23]) Voss. Ztg. 21. 8. 44.

entschuldigte sogar die Vernachlässigung der künstlerischen Gestaltung. Es wurde nach der ersten Aufführung verboten und kam erst 1848 wieder auf die Bühne, ohne dann noch die gleiche Begeisterung beim Publikum zu erwecken. Man begeistere sich für das zu Erstrebende eben mehr als für das Erreichte, bemerkte Gubitz hierzu.[24])

Während der unruhigen Märztage blieb das Schauspielhaus geschlossen. Bei der Wiedereröffnung am 23. gab man Wilhelm Tell, bei dem als einziger Satz wiederholt werden mußte: „denn herrenlos ist auch der Freiste nicht."[25]) Ebenso wie die anderen Kritiker legte Gubitz bei dieser Gelegenheit ein politisches Bekenntnis ab. „Der Fürsten Einfluß wird um so mächtiger und wachsender, mit je mehr sittlicher, offenherziger Hingebung an das Vertrauen sie in dem Gesamtvaterlande dieselbe Hingebung hervorrufen, Glück auf! — und vereint mit Preußens Königen vorwärts in Ausgleichung, Liebe und Eintracht, damit Preußen ein Muster werde zur möglichst vollkommenen Verbrüderung mit allen Deutschen und allen Völkern, die im Besitz der Menschenrechte sind und sie sich gegenseitig verbürgen!" Im Vergleich zu den revolutionsbegeisterten Äußerungen des Kritikers der Spenerschen Zeitung ist das eine sehr gemäßigte Ansicht, während es nach der bisherigen Einstellung der beiden Zeitungen eher umgekehrt hätte sein müssen. Sehr ausführlich behandelte Gubitz seinen politischen Standpunkt noch einmal bei der Besprechung des Dramas „Saat und Frucht" von Raupach, der mit diesem Werk nach vielen Jahren wieder zur Bühne zurückkehrte.[26])

Jetzt, nach der Entladung der politischen Spannung, die in mancher Beziehung die Erfüllung der politischen Wünsche brachte, aber auch leicht dazu verleitete, alle Fesseln und damit jede Ordnung zu zerstören, machte sich bei Gubitz Besonnenheit und Mäßigung stärker bemerkbar. Eine Aufführung von „Hermann und Dorothea", Töpfers idyllischem Familiengemälde nach Goethe, in welchem die Stelle „Es ist ein herrlich Ding um sichre Stelle, um friedlichen Genuß des Eigentums, das man in saurem Schweiße sich erworben", lebhaften Beifall fand, veranlaßte Gubitz, in der Kritik den Wunsch nach Herstellung geordneter Zustände zu äußern. Man möge erkennen, „daß der durch die Bildungsstufe bedingte Fortschritt zu allgemeiner Freiheit und allgemeiner Anerkennung gleichen Menschenwerts mit der Ehrfurcht vor den Gesetzen und der notwendigen Macht zu ihrem Schutz ganz unzweifelhaft sich vereinbaren lasse."[27]) Goethe wurde ihm jetzt immer mehr Vorbild im politischen Denken, sei er doch der Meinung gewesen, „daß nur im Maßhalten und in geregelter Ordnung das Rechte, Gute und Schöne gedeihen könne." Dränge seine „helle Vernünftigkeit in die Volksmenge, hätte viel Trugspiel der heutigen Volksführer, die falsche Beschuldigungen gegen den Dichter in Umlauf setzten, ihr Ende

[24]) Voss. Ztg. 26. 7. 48.
[25]) Voss. Ztg. 25. 3. 48.
[26]) Voss. Ztg. 9. 10. 50.
[27]) Voss. Ztg. 26. 9. 48.

erreicht.[28]) Für völlige Zensurfreiheit war Gubitz, obgleich er sie 1848 im „Gesellschafter" anfangs selbst freudig begrüßte, nie eingetreten. Sie würde nur sittenzerrüttend wirken und für Literatur und Volksvernunft nicht weniger als für den Staat eine Gefahr bedeuten.[29]) So hatte er bis zum Jahre 1848 den Ansturm der liberalen Bewegung fast bedingungslos unterstützt, begann aber nun, nach einem ausgleichenden Mittelweg zu suchen.

Das Bestreben, in der Dramatik Gegenwartsstoffe zu behandeln und sie dadurch auch für die politische Zeitkritik einzuspannen, war eine Forderung der Jungdeutschen. Auch Gubitz begrüßte sie, allerdings mehr als Aufklärer; denn er bezweckte damit ähnlich wie die Ifflanddramatik nur eine unmittelbarere moralische Beeinflussung und Erziehung der Menschen. Mit der Forderung, den Stoff aus der Geschichte des eigenen Volkes zu wählen, bezweckte er die Pflege des Heimischen.[30]) Der Flut schlechter französischer Lustspiele gegenüber suchte er den „Till" Raupachs, eine Wiederbelebung des allerdings modernisierten Hanswurst populär zu machen. „Till" und „Schelle" sollten die feststehenden Gestalten in deutschen Lust- und Possenspielen werden. Die Schauspieler Rüthling und Gern seien in diesen Rollen ganz ausgezeichnet.[31])

Die Ifflandrenaissance am Berliner Schauspielhaus wurde von niemandem mehr begrüßt als von Gubitz. Bisher hatte man diesen „Familienjammer" verbannt. Gubitz dagegen war schon immer für Iffland eingetreten, ohne ihn jedoch, besonders in der Charakterzeichnung, kritiklos hinzunehmen. Iffland war ihm für einen deutschen Spielplan unentbehrlich. Die Rückkehr zu ihm hatte seine Ansicht bestätigt, daß es dem deutschen Charakter nicht liege, „sich hinauszuleben aus seiner nächsten Gemütswelt". Wo es doch geschehe, zeige es sich, „daß man klar oder unklar sich in einer Verwirrung sieht und gleichsam ein Heimweh empfindet."[32]) Hier finde man auch einen dem Deutschen eigenen Humor, „der stets seine ernste Betrachtung zur Seite und so einen aus dem Theater mit nach Hause gehenden Inhalt" habe.[33]) Erfreut stellte Gubitz fest, „daß noch ein guter Teil des Publikums im oberförstlichen Familienleben sich heimisch fühlen konnte, wie dies Beifall und Tränen bezeugen."[34])

c) Gubitz als Mitglied des Lesekomitées.

Gubitz gehörte dem „Lesekomitée" von 1848 bis 1850 an, also nur eine kurze Zeit; denn die „Kommission zur Prüfung der neuen Dramen und musikalischen Werke" bestand bereits seit dem März 1831.

[28]) Voss. Ztg. 28. 8. 49.
[29]) Erlebnisse. 3, 71.
[30]) Voss. Ztg. 13. 2. 46.
[31]) Voss. Ztg. 26. 9. 54.
[32]) Voss. Ztg. 15. 9. 41.
[33]) Voss. Ztg. 7. 10. 42.
[34]) Voss. Ztg. 26. 10. 44.

Brühl hatte es abgelehnt, eine solche Prüfungskommission ins Leben zu rufen; denn sie müßte, „wenn der eigentliche Zweck erreicht werden sollte, aus lauter freien für das Theater keine Verpflichtungen habenden, literarisch gebildeten, mit dem gesamten Theaterwesen jedoch genau vertrauten, vorurteilslosen Kunstfreunden bestehen, und alle wirklich für das Theater dichtenden oder komponierenden Individuen streng davon ausgeschlossen sein, indem sonst die gewünschte Unparteilichkeit augenblicklich aufhören müßte.“[35]) Erst Redern setzte sich für das Zustandekommen der Kommission ein.[36]) Bei der Gründung gehörten ihr außer den Regisseuren Weiß und Stavinsky und dem Theatersekretär Esperstedt der Geheime Oberfinanzrat Skalley, der Regierungsrat und Professor v. Raumer, der Theaterschriftsteller und Professor Raupach und auf höheren Wunsch der Intendanturrat Neumann an.[37]) Mit Raupach hatten also die „für das Theater dichtenden“ bereits in die Kommission Eingang gefunden. Entschädigt wurden die Mitglieder durch Freikarten. Dafür hatten sie in Abständen von vierzehn Tagen mehrere vorher gelesene Stücke zu besprechen und dann geheim durch Abgabe schwarzer Nein- oder weißer Ja-Kugeln darüber abzustimmen. Über jede Sitzung wurde ein Protokoll geführt, das alle Anwesenden unterschrieben. Diese Protokolle sind sehr sachlich und kurz gehalten, geben die wichtigsten Gründe für das Urteil und das Ergebnis der Abstimmung bekannt. So ist aus ihnen leider nichts über den Verlauf der Aussprache und über die Ansichten der einzelnen Mitglieder zu entnehmen. Ein Überblick über die angenommenen Stücke zeigt, daß man die Mitte zwischen künstlerischer Verantwortung und dem Kasseninteresse zu halten wußte.[38])

Gubitz wäre auf Grund seiner großen praktischen Erfahrung sehr für die Mitarbeit im Lesekomitée geeignet gewesen. Doch seine Tätigkeit als Kritiker und Theaterschriftsteller hinderte wohl den Intendanten Redern daran, Gubitz zur Mitarbeit heranzuziehen. Allerdings hatte er Spiker berufen, der Journalist war und gelegentlich auch einmal Theaterkritiken schrieb. Gubitz wäre wohl gern Mitglied des Komitées gewesen und schien sich dafür berufen zu fühlen. Er ließ es sich nicht entgehen, das erste vom Komitée angenommene Stück „Leichtsinn und Liebe“ von Bauernfeld einer besonders scharfen Kritik zu unterziehen, die Minderwertigkeit und damit die schlechte Auswahl festzustellen und dies recht ausführlich zu beweisen.[40])

---

[35]) Hausarchiv. Rep. 119 I Nr. 47 Bl. 13.
[36]) Hausarchiv. Rep. 119 I Nr. 47 Blatt 21—25.
[37]) Hausarchiv. Rep. 119 I Nr. 47 Blatt 97.
[38]) Im Jahre 1834 wurde ein Lustspiel „Unsere Frau Generalin“ „durch Hrn. Pr. Gubitz“ eingereicht und erhielt nur schwarze Kugeln. Da unter den Stücken von Gubitz dieses nicht zu finden ist, muß man annehmen, daß er hier die Arbeit eines jungen Schriftstellers eingereicht hatte.
[39]) Hausarchiv. Rep. 119 I Nr. 45. Protokoll vom 17. 7. 37.
[40]) Voss. Ztg. 9. 7. 31.

Küstner setzte sich aber völlig über die Bedenken seiner Vorgänger hinweg. Bei der hohen Bedeutung, die nach seiner Meinung der Theaterkritik bei der Begründung und Erhaltung eines guten künstlerischen Rufes zukam, mußte ihm daran gelegen sein, die Theaterkritiker durch Mitarbeit zu einer einsichtsvolleren Beurteilung des Theaters zu veranlassen. Um der Sache, nicht um der Ehre willen trat Gubitz auf Küstners Wunsch ins Komitée ein.[41]) Aber auch die Märztage des Jahres 1848 waren „einer der Gründe meines Entschlusses,[42]) nach ahnungsvollem Sträuben" den Namen unter das Reglement[43]) zu setzen.

Die neue Tätigkeit brachte ihm nur „Mühe und Leid". Er mußte neben seiner sonstigen vielen Arbeit in den zwei Jahren 417 Stücke lesen und hatte manche Meinungsverschiedenheit mit seinen „Amts- und Leidensgenossen". Er und Rötscher, der ebenfalls durch Küstner Mitglied des Komitées geworden war, versuchten bald, auch ältere Stücke zur Prüfung heranzuziehen, da die Ausbeute der neuen Stücke zu gering war.[44]) Besonders litt er unter dem bürokratischen Betrieb, der sich bei der unparteilichen Haltung, zu der das Komitée verpflichtet war, nicht vermeiden ließ. Ausführlich erzählte er später,[45]) wie man — es war im Jahre 1849 — viele Schwierigkeiten hatte, ein von Gubitz auf Küstners Wunsch geschriebenes Lustspiel „Kaiser und Müllerin" glücklich durch die Abstimmung im Komitée zu bringen. Das Stück sei zu freisinnig, auch könne von Mitgliedern der Kommission nichts zugelassen werden, wandte man ein. Es gelang erst der Schauspielerin v. Lavallade, für die das Stück geschrieben worden war, die Bedenken im Komitée zu zerstreuen. Gubitz enthielt sich nun der Abstimmung, und das Lustspiel wurde mit einer Stimme Mehrheit angenommen. Küstner und auch Gubitz setzten sich also so ziemlich über jede Bestimmung des „Reglements" hinweg.

Als Küstners Entlassung feststand, beeilte sich Gubitz, gleichzeitig mit diesem das Amt niederzulegen. In einem persönlich gehaltenen Schreiben bat er den Intendanten um seine Entlassung, wovon er schon gesprochen habe, „als wir heut vor acht Tagen bei unserer Freundin Birch-Pfeiffer zusammentrafen". Er müsse wohl eigentlich noch drei Monate Kündigungsfrist abwarten, „ich denke aber, da ich nur Ihnen Versprechen und Unterschrift gegeben habe, darüber verfügen zu können . . ."[46]) Küstner stimmte durch Randbemerkung der Entlassung zum 31. Mai 1851 zu. Gubitz ging vergnügter, als er gekommen war. Er habe freiwillig gekündigt, weil er „nicht Ursache hatte, von dem mit bedeutendem Zeitverlust verbundenen Geschäft

[41]) Lessings Handschriftensammlung Nr. 1763 und 64.
[42]) Voss. Ztg. 8. 12. 52.
[43]) Hausarchiv. Rep. 119 I Nr. 47 Blatt 84.
[44]) Lessings Handschriftensammlung Nr. 2830.
[45]) Voss. Ztg. 1. 10. 68.
[46]) Hausarchiv. Rep. 119 I Nr. 47 Blatt 92.

befriedigenden Erfolg zu erwarten." Der neue Intendant, von Hülsen, dem man strenge Gerechtigkeit nachsagt, ließ sofort die Bestimmungen des „Reglements" wieder zu ihrem Recht kommen und entließ Spiker und Rötscher am 30. Mai.[47]) Durch sein eiliges Ausscheiden entging Gubitz der peinlichen und unfreiwilligen Entlassung aus einem ihm nicht zustehenden Amt.

[47]) Hausarchiv. Rep. 119 I Nr. 47. Blatt 95.

4. Kapitel.

Gubitz als Kritiker des Schauspielhauses an der Vossischen Zeitung vom Beginn der Direktion Hülsen bis zu seinem Tode (1851—70).

a. Das Schauspielhaus unter Hülsen.

Der ehemalige Gardeleutnant v. Hülsen wurde beim Antritt seines neuen Amtes als Theaterleiter von der Presse mißtrauisch empfangen. Er stellte zwar den repräsentativen Charakter des Kgl. Schauspielhauses wieder her, konnte auf Grund seines großen Ausgabeetats Oper und Ausstattungsprunk in den Mittelpunkt seiner Arbeit stellen, doch ein künstlerisch befähigter eigenwilliger Führer war er für die von ihm sauber und genau verwaltete Bühne nicht. So sank das Berliner Schauspielhaus immer weiter von seiner einstigen Höhe herab. Auch in der Schauspielkunst hatte es seine maßgebende Stellung innerhalb Deutschlands aufgeben müssen. Viele der besten Kräfte waren zu Beginn der sechziger Jahre schon nicht mehr im Ensemble, und für vollwertigen Ersatz wurde nicht gesorgt. In Frau Crelinger, Frau Hoppe und dem Komiker Gern verlor man die letzten noch zur Iffflandschule gehörenden Schauspieler. Bald schieden auch Rott, Hendrichs, v. Lavallade und Grua aus. An überragenden Kräften war bald nichts mehr da. Für das jüngere und das ältere Fach wurden an nennenswerten Kräften nur Frl. Fuhr und Frau Frieb-Blumauer engagiert. In keineswegs hervorragenden Aufführungen kamen zwar recht viele der modernen Dramatiker wie Hebbel, Otto Ludwig und Freytag zu Wort, aber nicht zu durchschlagender Wirkung. Mißglücken mußte auch der wiederholte Versuch, Ludwig Uhland als Dramatiker populär zu machen.

b. Gubitz als Kritiker des Schauspielhauses.

Gubitz's enge Zusammenarbeit mit der Theaterleitung in den vierziger Jahren war nur durch das freundschaftliche Verhältnis zu Küstner möglich gewesen. Sie fand daher auch mit dessen Weggang ihr Ende. Zum Nachfolger, der in jeder Beziehung ein Gegenstück zu Küstner war, hatte Gubitz keinerlei Beziehungen. Diese unliebsame Rückkehr zur alten Feindseligkeit zwischen Theaterleiter und Kritiker mußte Gubitz die letzte Freude an seiner Arbeit verleiden. Er bemühte

sich — allerdings vergeblich — endlich von der Theaterkritik für die Vossische Zeitung freizukommen und sein 1823 gegebenes Ehrenwort einzulösen. Doch sein Freund Raupach, der ihn oft wegen dieser Verpflichtung bedauert hatte, sprach ihm Mut zu. „Es ist eine Zeit der Gefahr für die deutsche Bühne und da verläßt der treue Kämpfer seinen Posten nicht.“[1]) Allerdings verzweifelte der 1852 Verstorbene schließlich selbst.

Tatsächlich läßt sich beobachten, daß Gubitz gerade in dieser trostlosen Zeit des Niederganges der Berliner Hofbühne größeren Eifer entwickelte und durch aufrüttelnde Kritik die Leistungsfähigkeit des Theaters zu steigern versuchte. Das Amt des neuen Intendanten, an dessen guten Willen er nicht zweifle, den er aber auch nicht überschätze,[2]) sei schwer, und es gehöre Mut dazu, es zu übernehmen. Er ermahnte das von ihm erzogene urteilsfähige Publikum zu „einem ermunternden Zusammenhalten“ mit der Bühne bei der Prüfung junger Talente;[3]) denn bis jetzt sähe es noch bunt genug aus und es seien bei Dichtung und Darstellung weder Grundfarbe noch Grundsätze zu erkennen. Berlins erste Bühne werde hoffentlich wieder zur unbestreitbar ersten in Deutschland, wie sie es in verschiedenen früheren Zeitabschnitten gewesen sei. „Fortwährend auf die Zukunft verwiesen, sparen wir keine Mühe, uns mit Hoffnungen hinzuhalten und an den Tageserscheinungen deren Wert zu prüfen, im Steigen ist er aber noch nicht.“[4])

Doch mit der Zeit wurde der Ton in seinen Kritiken immer hoffnungsloser. Er konzentrierte sich nun in unermüdlicher Kleinarbeit auf die Mängel in Darstellung und Spielplan. Bäuerle's „Wiener allgemeine Theaterzeitung“[5]) übernahm aus der „Neuen Preußischen Zeitung“ die Ansicht, Gubitz sei deshalb so „mürrisch“ und „recht ungehalten“ über die jetzige Verwaltung der Berliner Hoftheater, weil man einige seiner Stücke abgewiesen habe. Zwar sind tatsächlich mehrere von Gubitz eingereichte Stücke vom Intendanten abgelehnt worden,[6]) doch war für Gubitz offenbar etwas anderes der entscheidende Anlaß gewesen. Die Theaterreformbestrebungen, die kurz nach der Revolution einige Zeit lang das Kultusministerium beschäftigten, in dem damals auch Anton Gubitz mit der Umarbeitung eines Reformentwurfes beschäftigt wurde,[7]) ließen die Forderung nach einem deutschen Nationaltheater auch bei Gubitz lebendig werden.

Mit einer Schärfe und einer Unnachgiebigkeit, die uns an den Übereifer des jungen Gubitz erinnern, setzte er sich weniger mit der

[1]) Erlebnisse. 3, 185.
[2]) Voss. Ztg. 5. 9. 51.
[3]) Voss. Ztg. 9. 9. 51.
[4]) Voss. Ztg. 16. 6. 52.
[5]) 1853. Nr. 6 S. 29.
[6]) Lessings Handschriftensammlung Nr. 1785, 1790, 1795, 1799, 1801, 1802.
[7]) Klein, Der Preußische Staat und das Theater im Jahre 1848, Schriften d. Gesellsch. f. Theatergeschichte Bd. 33. Berlin 1924.

Berliner Intendanz als mit den Theaterverwaltungen in Deutschland überhaupt auseinander.[8]) Es sei „das Theater eines Volkes vorzugsweise nach dem Sprechschauspiel zu würdigen."[9]) Er bekämpfte daher die Vorherrschaft von Oper und Ballett genau so wie zur Zeit Ifflands und Brühls.[10]) Zu den Hauptübeln gehöre auch der Schlendrian und die Gleichgültigkeit der Verwaltungen. Durch zu geringe Honorare für die deutschen Dichter und durch die Rücksichtnahme auf die kritiklose Unterhaltungssucht der Menge sinke das Niveau des Spielplans immer mehr. Das Sinnliche statt des Geistigen und die Unmoral beherrsche die Bühne in hohem Maße.[11]) „Aus tiefster Seele" wünschte er, daß Berlin eine Musterbühne werde. „Eine Bühne, die zur ersten sich berufen fühlen muß", sei im Recht, wenn sie der bisher mißleiteten Menge nicht das bringt, was sie haben will, sondern was sie haben soll. Doch, so resigniert er, „um das Recht auch als Pflicht zu betrachten, dazu gehören allerdings Männer, und was dies Wort umfaßt, erklärt sich leicht."[12])

Auch die Schauspieler konnten Gubitz nichts Erfreuliches mehr bieten. Besonders seit dem Ausscheiden der Crelinger verlor er das Interesse an den Darstellungen. Sie war noch in jener Lebensluft aufgewachsen, „die aus dem herrlichsten Aufschwunge der deutschen Bühnendichtung uns erwärmend stärkt". Er rühmte ihre Vielseitigkeit, „das ausgleichende Schönheitsmaß, das Geebnete in allem Ausdruck des ruhigen Empfindens bis zur überwältigenden Leidenschaft."[13]) Ihre begrenzten Naturmittel wußte sie durch ihre Kunst zur vollsten Geltung zu bringen. Doch sah man bei ihr nie, „wo die angeborene geistige Fähigkeit aufhört und der Fleiß beginnt: Kunst und Natur in möglichster Einheit . . ."[14]) Auf die neu engagierten Darstellerinnen Fuhr und Frieb-Blumauer wurde er wenig aufmerksam. Nur unter den Gästen fiel ihm hin und wieder jemand auf. So sei Frau v. Bärndorff ein vielseitiges, von der Natur begabtes Talent. Sie zeige bei der Anwendung äußerer Mittel die geeignetste Sicherheit und könne in vieler Beziehung den Schauspielerinnen zum Vorbild dienen. Weniger gefiel ihm das zu sehr vom Verstand beherrschte Spiel der Frau Hebbel. Im letzten Jahr vor seinem Tode sah er Friedrich Haase, fand ihn jedoch in seiner Kunst zu äußerlich und lehnte in ihm die innere Leerheit des Virtuosentums ab. Sein Marinelli, fast eine

[8]) „Die Bühne soll ein köstliches Eigentum des Volkes, des Volksgeistes sein, soll eifrigst lebendig mitteilen, um die Richtungen der Lebenszustände auf geradem und lichtem Wege zu halten. Dazu gehört vor allem eine deutsch-eigentümliche Bühne, die auf Grund des Volkscharakters dessen Läuterung und Befestigung anstrebt, ihn vor dem Losen und Zerfahrenen bewahrt, ihn überall einlenkt in das Bedächtige und Gesammelte, was in ernster und heiterer Weise zu vollbringen ist." Voss. Ztg. 14. 5. 53.

[9]) Voss. Ztg. 5. 9. 51.

[10]) Voss. Ztg. 20. 3. 52.

[11]) Voss. Ztg. 31. 12. 52.

[12]) Voss. Ztg. 12. 2. 64.

[13]) Voss. Ztg. 23. 4. 53.

[14]) Voss. Ztg. 19. 9. 42.

Lustspielfigur, „von innen her zu wenig, nach außen zu viel berührig und ohne gewandte Geistigkeit", sei „ein völliger Mißgriff gewesen". Auch sein Hamlet, den er mit Spannung erwartet hatte, enttäuschte ihn. Den rauschenden Beifall des Publikums müsse man sich gefallen lassen in der zweifelhaften Annahme, daß er „aus wahrer Erkenntnis kam".[15])

An den Spielplan legte Gubitz den Maßstab des zu erstrebenden Nationaltheaters. Was er an ihm grundsätzlich auszusetzen hatte, war der geringe Erziehungs- und Erbauungswert, Mängel, die besonders auf den Gebieten des Volkseigentümlichen und der Moral zu beobachten seien. Es könne zum Beispiel Geibels antikisierende Tragödie „Sophonisbe" nie „bei uns wahrhaft heimisch werden, auch wenn sie in der Gestaltung meisterhaft wäre"; denn der künstlerische Wert müsse „den volksgemäßen Anforderungen der deutschen Bühne gegenüber eine untergeordnete Eigenschaft" bleiben.[16]) Andererseits sei zum Beispiel in Paul Heyses Trauerspiel „Maria Moroni" „die Erkenntnis für das Reinsittliche und echtes Menschentum noch sehr unfruchtbar.[17]) „Echte Gesinnung und Sitte", klagte er, „vereinsamen zufolge eines Bildungsideals, das in Zerfahrenheit die Habgier heiligt und nun verkehrte Wesen schafft, die mit schlau rechnendem Geist fühlen, mit Herz und Gemüt nichts als Komödie betreiben, stets mit der Sinnlichkeit entscheiden und dabei sich erhaben dünken über alles Gesunde, das uns die Erfahrung sammelte."[18]) Er schilderte hier jene Zustände, die der Professor Niethammer zu Beginn des Jahrhunderts in Jena dem jungen Studenten Gubitz warnend vorausgesagt hatte.[19]) Dieser moderne Zeitgeist, dem Geschäftstüchtigkeit und Erfolg mehr bedeuten als Moral und Herz, mußte den alten Aufklärer verletzen und zum Widerspruch reizen. Besonders eindringlich wies er jetzt auf die moralbetonte dramatische Literatur von Iffland, der Birch-Pfeiffer und der Prinzessin Amalia von Sachsen hin. Vorbildlich nannte er zum Beispiel ein Schauspiel der Birch,[20]) in dem „gefährliche Wunden des heutigen Familienlebens" aufgedeckt und zugleich „zu den allgemeinen Heilmitteln, Selbstüberwindung und redliche Tätigkeit hingewiesen werden", wenn dies auch mancher „spießbürgerlich schelten und als perückenhafte Moralität in die Rumpelkammer des Philistertums verweisen möchte.[21])

Moralische Gesichtspunkte waren es auch, die ihn Hebbels „Nibelungen" ablehnen ließen. Siegfried sei nur ein Abenteurer und Prahler, der ohne Trug nicht auskommen könne. Die Sprache enthalte wohl viel Schönes, doch stehe sie durch ihre erklügelte Überspanntheit

[15]) Voss. Ztg. 27. 1 u. 12. 10. 69.
[16]) Voss. Ztg. 23. 12. 69.
[17]) Voss. Ztg. 14. 12. 66.
[18]) Voss. Ztg. 29. 10. 57.
[19]) Erlebnisse. 1, 39.
[20]) „Eine Familie."
[21]) Voss. Ztg. 4. 3. 58.

im Gegensatz zu der Schlichtheit, in der uns der Stoff überliefert ist. Sie wirke deshalb mehr wie eine Bespöttelung der Dichtung. Eine „klare Geistigkeit" könne aus diesem ungeeigneten Stoff gar nicht erwachsen und deshalb eine Erhebung der Zuschauer nicht entstehen.[22]) Zu Otto Ludwigs „Erbförster", der allerdings erst 1879 in Berlin aufgeführt wurde, bemerkte er schon 1853, daß wohl die Form lobenswert, doch Idee, Handlung und Charakteristik kraß seien, „was indes seine Befreundeten nicht hinderte, von einem Meisterwerke zu träumen."[23]) Freytags „Journalisten" wurden schon lange auf anderen Bühnen in Berlin gegeben, ehe sie 1857 auch ins Schauspielhaus kamen. Das Lesekomitée hatte das Stück immer wieder abgelehnt, weil angeblich der Journalismus darin verherrlicht wurde. Doch Gubitz konnte das von den „grunderbärmlichen" Journalisten im Stück nicht finden. Das Werk „stehe geistig vielem voran, was nicht abgewiesen wurde."[24]) Es sei eines der besten Werke des Dichters, deren Stoffe „meist mit gesinnungswerter Umsicht dem Leben und verwickelten Gebiete der jetzigen Zustände" entnommen seien.[25])

Den Bemühungen der Theaterleitung, Uhland auf der Bühne heimisch zu machen, brachte er das größte Verständnis entgegen; denn Uhland war dem Biedermeiertum Gubitz's verwandt und deshalb sehr sympathisch. Hier sei ein deutscher Mann wie man ihn sich zu denken habe. Er sei ein echter Charakter gewesen, habe nie seinen rührigen Eifer verloren und sei vor allem nie über die Grenzen seiner Kraft hinausgestürmt, was nur zur Ohnmacht geführt hätte. Als einer der wenigen habe er sich — aus den politischen Kämpfen, in die er verwickelt war, meint Gubitz wahrscheinlich — Herz, Gemüt, Treue, Besonnenheit und Zufriedenheit bewahrt und in seiner Kunst zur Darstellung gebracht. Leider sei sein „Herzog Ernst von Schwaben", in dem der gegensätzliche Kampf eines staatlichen Zwecks und eines menschlichen Gefühls gestaltet sei, erst sehr spät auf die Bühne gekommen. „Wir wünschen, daß sich Uhlands Dichtung nun beständigere Dauer der Teilnahme erwerben möge."[26]) Er hätte mehr für die Bühne geleistet, wäre er durch Aufführungen besser gefördert worden.[27])

---

[22]) Voss. Ztg. 17. 12. 62.
[23]) Voss. Ztg. 23. 4. 53.
[24]) Voss. Ztg. 19. 11. 57.
[25]) Voss. Ztg. 14. 5. 70.
[26]) Voss. Ztg. 3. 2. 63.
[27]) Voss. Ztg. 16. 10. 53.

5. Kapitel.

Das Wesen der Gubitzschen Kritik.

a. Welche Einflüsse bestimmen das Wesen seiner Kritik?

Wilhelm Gubitz wollte als Kritiker kein Theoretiker sein und war es auch nicht. Dazu fehlte ihm die nötige Vorbildung auf diesem Gebiet. Ihm war es ein Leichtes, fremdes Gedankengut schnell aufzunehmen und geschickt zu eigenen Zwecken geistig zu verarbeiten. Wir dürfen daher bei Gubitz kein eigenes, selbst entwickeltes System vermuten, wie etwa bei dem Theaterkritiker Rötscher. Um so mehr bietet uns Gubitz Gelegenheit, einmal die vielseitigen Einflüsse aufzuzeigen, die sich bei jedem Theaterkritiker mehr oder weniger stark bemerkbar machen werden.

Da die verschiedenen Erscheinungen im einzelnen bereits in früheren Abschnitten behandelt worden sind, braucht hier nur im Zusammenhang kurz darauf hingewiesen zu werden. Das Privat- und Berufsleben des Kritikers läßt sich von seinem Amt nicht trennen. Wir wissen, daß Gubitz nur durch Nahrungssorgen zur Theaterkritik kam und sie auch später immer nur als eine aufgezwungene Arbeit empfand, die er aus Pflichtgefühl und nicht aus innerer Berufung leistete. Zahlreiche Bekanntschaften mit Schauspielern ermöglichten ihm einen erfolgreichen Einfluß auf die Arbeit dieser Künstler. Auch die unkorrekte Bevorzugung einzelner Schauspielerinnen, zu deren Förderung er sich verpflichtet fühlte, hatte ihren Anlaß in ganz persönlichen Beziehungen. Vor allem sein mehr oder weniger freundschaftlicher Verkehr mit den einzelnen Intendanten war maßgebend für die Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen Theaterleitung und Kritik. Ohne seine publizistische Tätigkeit und Neigung wäre wohl auch seine Beschäftigung mit dem Publikum nicht so intensiv gewesen. Welt- und Lebensanschauung wurde für seine Kunstauffassung bestimmend, war doch für den Aufklärer die Kunst vor allem ein Mittel der Erziehung. Wir sahen auch, daß die politischen Ereignisse von Einfluß waren, daß durch die oppositionelle Haltung der Theaterkritik während der Reaktionszeit um 1819 seine Berufung zum Kritiker der Vossischen Zeitung veranlaßt wurde und daß vor und nach dem Jahre 1848 eine verschiedene politische Meinung und eine Begünstigung tendenziöser Stücke bei ihm zu beobachten waren. Selbst für die Form der Gubitzschen Kritiken in den politischen Blättern war der verschiedene Charakter der beiden Berliner Zeitungen mitbestimmend.

Gubitz ist nicht das Opfer dieser Einflüsse geworden. Er hat es verstanden, sie zielbewußt in den Dienst seiner künstlerischen und weltanschaulichen Grundsätze zu stellen. Ebenso wie es ihm gelang, trotz aller äußeren Widerstände sein Lebenswerk in der Richtung eines innerlich geschauten Planes zum erfolgreichen Abschluß zu führen und zu einer gefestigten Persönlichkeit zu werden, in dem gleichen Maße bemühte er sich als Kritiker, Einflüsse fernzuhalten, indem er sie in den Aufgabenkreis seines Kritikeramtes einzuordnen verstand.

b. Aufbau und Stil.

Der Bau der Gubitzschen Kritik ist zwar im wesentlichen schon von Schink und Friedrich Schultz vorweggenommen, doch erst die formsichere Hand des Holzschneiders gab, veranlaßt durch den gelehrten Charakter der Spenerschen Zeitung und ihren Raummangel, den theaterkritischen Betrachtungen einen gedrängten und straffen Aufbau, der für die Gubitzkritik charakteristisch ist. Besonders die beiden ersten Kritiken, die Gubitz in der Spenerschen Zeitung schrieb,[1]) können als wahre Musterbeispiele gelten.

Die ideale Gubitzkritik besteht aus drei Teilen, von denen jeder wieder in mehrere Abschnitte zerfällt.

I. Schilderung des Planes.
   1. (Besonders auffallende Dinge an Stück und Aufführung.)
   2. Schilderung des Planes.

II. Kritik des Stückes.
   3. Kritik des Planes und der Ausführung.
   4. Kritik der Charaktere.
   5. (Kritik der Sprache.)

III. Kritik der Aufführung.
   6. (Kritik der Darstellung.)
   7. Kritik der Schauspieler.
   8. Kritik der Ausstattung.
   9. (Empfehlung der Aufführung.)

Die nicht eingeklammerten Abschnitte bilden einen eigenen Absatz, die eingeklammerten dagegen sind nur durch einen Gedankenstrich abgesetzt.

Der erste Abschnitt erwähnt zum Beispiel die Anwesenheit des Königs, weist auf die außergewöhnlichen „Widerlichkeiten“ oder besonderen Vorzüge des Stückes hin oder bringt die Freude des Kritikers, nur loben zu können, zum Ausdruck. Oft gibt er aber auch, als Überleitung zum nächsten Abschnitt, Erklärungen und Begründungen für die Notwendigkeit, den Plan des Stückes wiederzugeben. Gleich in der ersten Kritik heißt es da: „Einer Theaterbeurteilung, die ihre Beweise

[1]) 12. 5. und 9. 6. 12.

in sich fassen soll, muß der Plan des Stücks vorangehn, damit sich leichter die Licht- und Nachtseiten herausheben." Er weiß, daß er sich kürzer fassen muß als etwa Schink in seiner eigenen Zeitschrift und fährt deshalb fort: „Bei diesem Erzeugnisse hat dies indessen einige Schwierigkeit, weil die Erfindung ziemlich verworren ineinander tritt, die Angabe also der Kürze entgegenstrebt, der Hauptbedingung bei einem Blatte, welches so Mannigfaches umschließt." Was nun geschildert wird, ist selbstverständlich nicht der Plan d. h. der Entwurf oder die Vorlage des Stückes; denn diesen könnte man nur beim Dichter erfragen und nicht nachträglich aus dem vom ursprünglichen Plan oft sehr abweichenden fertigen Bühnenwerk herauslesen. Gubitz ist sich auch bewußt, daß er den Grundriß nur in Form einer Inhaltsangabe wiedergeben kann und nennt ihn gelegentlich auch so. Man kann aus ihr entnehmen, ob die Handlung zu kompliziert, zu unklar oder zu dürftig ist, hat auch sofort eine Vorstellung von dem Stück und seinen Personen. Das bedeutet für den Kritiker und den Leser eine Erleichterung.

Für den Wert eines Stückes ist der Plan und nicht die Ausführung oder die Form entscheidend; denn „der tiefangelegte und dadurch sich in alle Zeiten eindrängende Plan allein gibt Geisteswerken Dauer, alles Äußere wechselt auch hier wie überall."[2]) Ein guter Plan muß in der Erfindung natürlich und einfach, aber dennoch lebendig und tief durchdacht sein. Die Ausführung soll Flachheit und unnötige Breite vermeiden. Ähnlich wie der Plan „Verwebung" braucht, weil erst dadurch das Interesse des Publikums geweckt werden kann, ist bei der Ausführung auf den organischen Zusammenhang von Szene zu Szene, auf „das Schöne einer Handlung, wie der gegenwärtige Moment aus dem vergangenen gleichsam von selbst hertritt und dem nächsten Leben gibt, dieses Zusammenfließen" besonders zu achten.[3]) Lebenserfahrung ist für den dramatischen Dichter unentbehrlich, weil er in erster Linie moralische und erzieherische Werte zu vermitteln hat.

Die Verbindung mit dem vierten Abschnitt, mit der Kritik der Charaktere wird zwar nicht durch eine formale Überleitung hergestellt, läßt sich jedoch aus dem Inhalt nachweisen. Handlung und Charaktere stehen in engster Beziehung und Wechselwirkung zueinander. „Hr. Klingemann . . . hat uns die . . . Fabel ziemlich flach behandelt, die Entwicklung kann mit jedem Augenblick geschehen und nur Ungeschicklichkeiten halten sie zurück, wodurch denn sämtliche Personen etwas einfältig erscheinen, und man sich gestehen muß, daß Oedip, der . . ., etwas sehr schwer begreift."[4]) Gubitz sieht also in einer fehlerhaft geführten Handlung die Ursache für die Verzeichnung und Verfälschung der Charaktere. Doch auch eine Beeinflussung in umgekehrter Richtung liegt in folgendem Falle vor. „Die Liebe Tony's geht etwas sehr

[2]) Spen. Ztg. 30. 6. 12.
[3]) Spen. Ztg. 9. 6. 12.
[4]) Spen. Ztg. 13. 10. 12.

rasch . . . Dieser Hang zum Modischen, die schnelle Liebe zu einem Offizier, mit dem man sogleich davonläuft, gibt der Sache eine fatale Wendung, und die Wut der Mutter, das Poltern des Schwarzen wird, . . ., zu einem Schwank, um die Jungfrau von St. Domingo zur Frau zu machen."[5])

Die Hauptforderungen an die Charakterzeichnung sind Konsequenz und Kontrastwirkung zwischen den einzelnen Charakteren. Diese müssen — wie Plan und Ausführung — natürlich und einfach, aber nicht flach sein. Ihre Handlungen müssen motiviert werden, wenn sie der Charakteranlage zu widersprechen scheinen, und müssen, soweit sie zur Charakterisierung dienen, von den Personen auf der Bühne ausgeführt werden. Es genügt nicht, dem Publikum davon zu berichten. Die Forderungen der Moral sind auch bei der Charakterzeichnung zu respektieren. Die Kritik der Sprache achtet auf guten Fluß in Dialog und Vers. Nach falschen oder gewaltsamen Reimen wird mit ganz besonderem Eifer gesucht.

Die Kritik der Darstellung ist das wichtigste Zwischenglied in der Gubitzschen Kritik. Es hat die Aufgabe, die Stückkritik mit der Schauspielerkritik zu verbinden. Es scheint kein Versehen zu sein, daß Gubitz die Begriffe „Darstellung",[6]) worunter wir gewöhnlich das Spiel eines einzelnen oder mehrerer Schauspieler zu verstehen pflegen, und „Vorstellung",[7]) womit heute der gesamte Ablauf einer Theateraufführung bezeichnet wird, mehr als einmal verwechselt oder auch dafür den sehr weiten Zwischenbegriff „Ausführung" verwendet. Dieses Austauschen der Begriffe geschieht nicht ohne Berechtigung, weil damals, als Regie und Bühnenbild noch weniger wichtig waren und der Wert einer Aufführung allein von der Leistung der Schauspieler abhängig war, die Darstellung tatsächlich mit der Vorstellung gleichgesetzt werden konnte. Daher hat die Kritik der Darstellung bei Gubitz zwei Aufgaben. In erster Linie kritisiert sie den Gesamteindruck der Aufführung als die sicht- und hörbare Verkörperung der Dichtung d. h. als die „Ausführung" der dichterischen Vorlage, also des Textbuches. Es entspricht das dem heutigen Aufgabengebiet der Regie. So „sollte ein Werk, was in brausender Jugendhitze entstand, auch mit dieser dargestellt werden, denn alte Räuber mit verblichener Empfindung machen es zur Burleske."[8]) Andererseits kritisierte Gubitz bei der Darstellung die Summe der schauspielerischen Leistungen und kam damit notwendig auch zur Darstellung des einzelnen Schauspielers. „Es war, fast in allen Teilen, eine höchst gelungene Darstellung und meine Erwartungen von Herrn Mattausch als Wallenstein sind übertroffen." Er kommt nun auf die einzelnen Schauspieler zu sprechen.[9]) „Rundung",

[5]) Spen. Ztg. 5. 12. 12.

[6]) „Die Darstellung ward merkwürdig durch das Erscheinen der Kgl. Hoheit." Spen. Ztg. 19. 6. 13.

[7]) „Die Vorstellung selbst griff auch bei den andern Personen, mit wenigen Ausnahmen, nicht in einander." Spen. Ztg. 15. 8. 12.

[8]) Spen. Ztg. 26. 11. 12.

[9]) Spen. Ztg. 2. 9. 13.

„Geschlossenheit" und „Einklang", also Einheitlichkeit im Stil sind für Gubitz die Haupteigenschaften einer guten Darstellung.

Auch die Besetzungsfrage, die sich unmittelbar anschließt, dient der Verknüpfung der ersten beiden Teile der Kritik mit dem dritten; denn einerseits suchte Gubitz, wie wir wissen, im Interesse der Dichtung stets die beste vorhandene Kraft für eine Rolle zu gewinnen, andererseits achtete er sehr genau darauf, daß sich die Anlagen des Schauspielers auch mit den Erfordernissen der Rolle deckten. „Polternde, kaltlassende Heftigkeit, statt der lebhaftesten Aufregung der Seelenkräfte war hier meist sichtbar, dies eine schon, . . ., deutet an, daß diese Rolle von dem Gaste nicht hätte gewählt werden sollen."[10])

Die Fülle des Materials der Schauspielerkritik ordnet sich sehr natürlich in zwei etwa gleich große Teile. Zur einen Hälfte gehören alle die Urteile, welche vom Standpunkt des Stückes, genauer gesagt der Charaktere, gefällt werden, zur anderen alle die, welche nur der Schauspielkunst dienen wollen. Bei der ersten Gruppe stehen Charakter und schauspielerische Verkörperung in dem nun schon öfter beobachteten Verhältnis von Vorlage und „Ausführung". Damit ergibt sich ganz von selbst eine weitere Aufspaltung des Materials.

1. Der Schauspieler hat die mit dem Charakter gegebene Aufgabe nicht erfüllt.
2. Er hat sie erfüllt.
3. Er hat über die Erfüllung seiner Aufgabe hinausgehend noch etwas Besonderes für Stück und Charakter geleistet.

Die wichtigsten Ursachen für unvollkommene Leistungen sind fehlende Konsequenz oder Vernachlässigung der Kontraste sowie Unvollständigkeit oder Übertreibung bei der Charakterzeichnung. Doch den gröbsten Fehler begeht der Schauspieler dann, wenn er den Charakter falsch auffaßt. Die Möglichkeiten zu Sonderleistungen werden aufgezeigt, und es wird stets beachtet, wenn ein Schauspieler die dichterische Vorlage übertrifft. „Dem. Maas zeigte sich sehr vorzüglich und strebte emsig aus dem vom Verfasser gewaltsam festgehaltenen Spaß Ernst zu machen."[11])

Der Maßstab für die Beurteilung der zweiten Gruppe ist nicht der Charakter, sondern die Rolle. „Charaktere darf man natürlich nicht suchen, Rollen von einiger Bedeutung auch nicht, doch muß man auch niemals eine so leichte Schöpfung zergliedern wollen."[12]) Charakter und Rolle werden also voneinander getrennt. Während der Charakter dramaturgischen Gesetzen zu folgen hat, wird die Rolle, der allerdings auch ein Charakter zu Grunde liegen muß, nach den Gesichtspunkten der Theaterwirksamkeit beurteilt. „Herrn Bethmanns Rolle gehört nicht zu den angenehmeren, der stete Zwang und ein geteiltes

[10]) Spen. Ztg. 15. 8. 12.
[11]) Spen. Ztg. 5. 12. 12.
[12]) Spen. Ztg. 7. 11. 12.

Herz haben nicht viel Theatralisches . . ."[13]) Es fehlen eben die Eigenschaften eines Charakters, Willenskraft und Konsequenz.

Auch die Kritik der eigentlichen schauspielerischen Leistung hat einzelne Forderungen mit der Kritik der Charaktere und der des Planes gemeinsam. So sei auf die Herausarbeitung von Gegensätzen zu achten. „Der junge Künstler wird überhaupt reicher an Kontrasten."[14]) Natürlichkeit und Lebendigkeit sind erwünscht, Übertreibungen sind zu vermeiden. Auch der Schauspieler darf natürlich nicht Sitte und Moral verletzen.

Bei der Kritik der Ausstattung wird vor allem auf Wahrheit und Richtigkeit wie auch auf den sittlichen Gehalt geachtet. Zum Schluß folgt oft eine Empfehlung des Stückes und der Aufführung.

Während Abweichungen von dem Kritikenschema in der Spenerschen Zeitung nur vorkommen, wenn es sich um ganz unbedeutende nur sehr kurz besprochene Stücke handelt oder um die Beurteilung von Gastspielen, sah sich Gubitz später bei der Vossischen Zeitung genötigt, mit Rücksicht auf den geringeren Bildungsgrad der Leser, die dem einfachen Kaufmanns- und Handwerkerstand angehörten, seinen bisher allzu starren und dogmatischen Aufbau aufzulockern und seine Kritiken lebendiger und allgemeinverständlich zu gestalten. Er verzichtete jetzt auf die Inhaltsangabe, weil „wir erstens zu einer alles mit Beweisen belegenden Kritik in diesen, dem Allseitigen bestimmten Blättern keinen Raum haben, zweitens dadurch manchem künftigen Zuschauer die Teilnahme geschwächt würde."[15]) Man müsse leider bisweilen auch in der Begründung des Urteils oberflächlich sein, da es sich hier um Berichte handle, „die sich in einem sehr gemessenen Raum zu halten und ein sehr gemischtes Publikum haben."[16]) Dennoch bemühte sich Gubitz sogar eindringlicher als bisher, bei der Beurteilung „den Grundgedanken aufzufinden, aus dem das Werk hervorgegangen ist." Weiter sei die „vorzüglichste Aufgabe des Kritikers", zu sehen, in wie weit der Autor das erreicht hat, was er gewollt, und endlich, ob der Gedanke, der dem Ganzen zu Grunde liegt, selbst ein haltbarer ist."[17])

Die bekannte Reihenfolge der Abschnitte wurde wohl im Wesentlichen beibehalten, doch es wuchsen von Fall zu Fall einzelne dieser Abschnitte bedeutend an, ohne jedoch den bisherigen Rahmen der Gubitzschen Kritik zu sprengen. Im einzelnen handelte es sich dabei, besonders in den letzten Jahrzehnten seiner Referententätigkeit, um kürzere oder längere Hinweise auf Selbsterlebtes, um die Mitteilung theatergeschichtlicher Feststellungen, vor allem statistischer Angaben, die er einem selbst angelegten Merkbuch entnahm oder vom Rentier Barth, dem „Allaushelfer im Theatergeschichtlichen Berlins", erhielt.[18]) Auch

[13]) Spen. Ztg. 5. 9. 12.
[14]) Spen. Ztg. 12. 8. 13.
[15]) Voss. Ztg. 5. 1. 47.
[16]) Voss. Ztg. 9. 3. 44.
[17]) Voss. Ztg. 7. 2. 37.
[18]) Voss. Ztg. 5. 5. 70; Theaterlokomotive 1846, Nr. 17 S. 291. (Univ.-Bibl. Kiel)

die häufige Anführung von Zitaten aus Werken und Briefen der Klassiker und von Sprichwörtern lassen die Neigung zur unterhaltenden Breite erkennen. Doch der Grundcharakter der Gubitzkritik, die genaue Untersuchung, ob und in welchem Grade die Charaktere mit den Auffassungen der Schauspieler und mit ihren Darstellungen übereinstimmen, ist dabei nicht aufgegeben worden.

In seinem Stil pflegte Gubitz besondere Eigenarten, deren Ursachen sich in einigen Fällen aufzeigen lassen. Die pedantische Art, mit der Gubitz bei seinen Besprechungen das Für und Wider seines Urteils abzuwägen und alle denkbaren Erklärungsmöglichkeiten durchzugehen pflegte, um gerecht zu sein, gibt seiner Kritik eine langweilige Breite und einen nüchternen Charakter. Zum Beispiel das Debüt Ludwig Devrients, das Gubitz im Theater zu temperamentvollen, erstaunten Ausrufen während des Spiels veranlaßte,[19]) erhielt eine Kritik,[20]), die jede Gefühlsäußerung peinlich vermeidet und in keiner Weise den aufwühlenden Eindruck des Spiels vermittelte. Der stets nur nach Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit einer Leistung fragende Aufklärer vermochte es nicht, einmal auf den prüfenden und ordnenden Verstand zu Gunsten einer Gefühlsregung zu verzichten. Ungünstig wirkte vor allem das bewußt gepflegte Bestreben, den sprachlichen Ausdruck zu komprimieren, um ihn dadurch plastischer zu gestalten. Doch es wurde dadurch nur der Sinn des Satzes gefährdet. Boshafte Gegenkritiken machten auf diese Mängel aufmerksam. „In dem auserlesenen Deutsch, das wir an ihr kennen und bewundern", hieß es von einer Gubitzkritik.[21]) Ein anderes „Eingesandt" erklärte am 20. April, daß man Gubitz „der allzuschwierigsten Konstruktion und Satzverbindung wegen, nicht ganz verstanden" habe. Selbst im Nachruf schrieb die Vossische Zeitung:[22]) „Man mochte berechtigt sein, an diesen Referaten in letzter Zeit bisweilen die eigenartige Gedrängtheit des Stils zu tadeln." Diese Stileigentümlichkeit läßt sich auch in seinen übrigen literarischen Arbeiten beobachten. Daß sie sich besonders in den Theaterkritiken bemerkbar machte, ist auf den Raummangel in den Zeitungen zurückzuführen. Störend sind auch die durch Zeitmangel bedingten Flüchtigkeiten und die langen, unübersichtlichen Perioden, die typischen Merkmale eiligen Schreibens. Auch seine Briefe hat Gubitz aus Zeitmangel meist sehr schnell geschrieben.

Eine besondere Stileigenart bei Gubitz ist die Verwendung von Wortspielen, wenn er einen spöttelnden Ton anschlagen will. „Dennoch wagte der Verfasser es Luſtſpiel zu nennen. Ein Laſtſpiel ist es für Schauspieler und versammeltes Publikum."[23]) Diese „alterierend-witzelnde" Ausdrucksweise ist in seiner „Glut- und Wutrede vom Geist des Paters Abraham a Sankta Clara" konsequent durch-

[19]) Erlebnisse. 2. 74.
[20]) Morgenblatt. 4. 5. 15.
[21]) „Eingesandt." Voss. Ztg. 11. 4. 43.
[22]) am 8. 6. 70.
[23]) Spen. Ztg. 31. 10. 12.

geführt.[24]) „In jeder Ader Hader, erregt ihr rings ein Keifen, Kneifen, Knuffen und Puffen . . .“ „Der Erdball täte einen Erdfall und ihr würdet sämtlich zerrüttet und verschüttet.“ Da Gubitz in seiner Liebe zum ursprünglich erstrebten Beruf hin und wieder für sich Predigten schrieb, mag ihn die Kapuzinerpredigt in „Wallensteins Lager“ humoristisch inspiriert haben. Da sich die Wortspiele in den ersten Jahrgängen des Morgenblattes noch nicht finden, hat Gubitz diese Predigt wohl erst um 1810 geschrieben. Obgleich die Kritiken für die Vossische Zeitung zwang- und wahllos durcheinander „ich“, „Referent“, und „wir“ gebrauchen, entschied sich Gubitz, wenigstens in der Theorie, für das Wir, „damit die Besseren im Publikum sich nicht übergangen, vielmehr immer mit in Betrachtung gezogen sehen bei einem summarischen Urteil.“[25])

c. Kunstansichten und Methode.

Wir dürfen als Ergebnis des vorigen Abschnittes feststellen, daß der strengen Geschlossenheit der äußeren Form ein organischer Ablauf im Innern entspricht, der durch Verknüpfung der einzelnen Abschnitte untereinander und durch Verwendung einheitlicher Wertmaßstäbe erreicht worden ist. Die Vielgestaltigkeit des Theaterkunstwerkes wird in einen geordneten Zusammenhang gebracht und als eine Einheit betrachtet. Die Beurteilung erfolgt nach bestimmten, noch zu untersuchenden Kunstgesetzen. Wir haben es bei Gubitz also mit einer wissenschaftlichen Kritik zu tun.

Als kraftspendender Lebensquell für alle Kunst galt bei Gubitz die Natur. Als ihre wichtigste Aufgabe galt ihm die moralische d. h. die Erziehung der Menschen zum Guten und Wahren. Ein genaueres System der Künste, in das er Drama und Schauspielkunst einordnet, kannte er nicht. Er war eben kein Theoretiker, sondern wollte „praktischer“ Theaterkritiker sein, der dem Künstler bei seiner Arbeit half und förderte, doch sich weniger Sorgen um die größeren Zusammenhänge der verschiedenen Künste und um Fragen der Ästhetik machte. Das wichtigste Element des Dramas war ihm das Wort als Träger geistiger Bildung. Gubitz trat deshalb für eine scharfe Trennung von Drama und Oper ein und lehnte auch Wagners Musikdrama ab.[26]) Der Dramatiker bedürfe zur Zeichnung der Charaktere Welt- und Menschenkenntnis im höchsten Maße.[27]) Genau wurden Handlung und Charaktere auf ihren moralischen Wert untersucht, und das Publikum auf die Vorbildlichkeit oder Verwerflichkeit der geschilderten Zustände hingewiesen. Dem entsprechend erhielt die Bühne als Schule der Sitt-

---

[24]) Gubitz, Schriften. Berlin 1816. Bd. 1.
[25]) „Schauspieler und Rezensent.“ „Gesellschafter“ 1845 Nr. 30.
[26]) Voss. Ztg. 10. 5. 70.
[27]) Spen. Ztg. 18. 7. 12.

lichkeit und des Lebens[28]) den Auftrag, bei der „Zerfahrenheit, die alle Zustände durchzieht", „allerlei Wahn zu entrücken und mit freiem Geiste den Begriffen, wie der Sitte, ohne Sprödetuerei des Scheins, festere Haltung zu gewinnen."[29]) In den vierziger Jahren war ihm die Bühne „die einzige Stätte, von der öffentlich zum Volke geredet wird".[30]) In Iffland sah er den idealen Vertreter des moralischen Schauspiels, der auch als Bühnenleiter das Theater für Erziehungsaufgaben einsetzte.

Später, als die jungdeutsche Bewegung in der dramatischen Literatur herrschend wurde, verstand es Gubitz, seine moralischen Forderungen mit den Grundsätzen der neuen Richtung zu verbinden. Er forderte ebenfalls Zeitkritik im Drama, doch sollte es Kritik an den sittlichen Zuständen der Gegenwart sein, „um die Wirren derselben womöglich mit zu lösen, ihr Gutes zu erheben, ihr Unhaltbares zu bekämpfen, ihre Torheiten zu erhellen und zu geißeln."[31])

Ein Gewinn für die Theaterkritik ist es, daß Gubitz den zeitkritischen Wert auch älterer Dramenliteratur prüfte und aufzeigte. So erkenne man im „Hamlet" die Krankheit eines in der Zerrüttung versunkenen Zeitalters. „Sämtlich in die benutzte Handlung tätig verknüpften Gestaltungen haben den gemeinsamen Zug der sittlichen Verwahrlosung, sodaß sich eine Absicht bezeichnet, verpesteten Zuständen und Verhältnissen den Bühnenspiegel vorzuhalten." „Wir wünschen nur im Gesamten die Prüfung unserer Ansicht, wonach Shakespeare mit Einwebung des Schauer erregenden Volksglaubens, ein Hofleben seiner Zeit schilderte, es aber nicht ratsam fand, sagen zu lassen: Es ist etwas faul in England!"[32]) Auch bei den deutschen Klassikern machte Gubitz die gleiche Beobachtung. „Lessing, Goethe, Schiller standen in den Richtungen ihrer Zeit! Nathan der Weise, Götz, Fiesko, Kabale und Liebe, Tell u. s. w. griffen scharf in die damaligen sozialen, religiösen und politischen Verhältnisse. Wir wollen nur an die Szene in Kabale und Liebe erinnern, wo der Verkauf Deutscher nach Amerika, ein derzeitiges Tagesereignis, in schneidender Schilderung gerügt wird."[33]) Es sei eben unleugbar, daß „Staatsverhältnisse, Volksleben, Literatur und Theater gegenseitig in Wechselwirkung stehen".[34])

Seine nationale Eigenart könne und dürfe der Dramatiker nicht verleugnen. Er soll den Stoff aus der Geschichte des eigenen Volkes wählen; „denn es ist schwer, in eine andere Nationalität sich durchweg einzuleben, ja, es ist fast unerreichbar." Er würde seine Eigentümlichkeit dabei nie ganz aufgeben können.[35]) Eine frische Blüte deutscher

---

[28]) Spen. Ztg. 30. 6. 12, Voss. Ztg. 22. 11. 39. u. 12. 7. 61.
[29]) Voss. Ztg. 29. 1. 51.
[30]) Voss. Ztg. 23. 4. 46.
[31]) Voss. Ztg. 11. 4. 40.
[32]) Voss. Ztg. 7. 3. 65.
[33]) Voss. Ztg. 14. 1. 46.
[34]) Voss. Ztg. 14. 3. 58.
[35]) Voss. Ztg. 13. 2. 46.

Dramatik sollte „möglichst aus den Wurzeln unseres eigenen Lebens und unserer Gesinnung“ hervorgehen.[36])

Gubitz besaß als Theaterschriftsteller die nötigen dramaturgischen Kenntnisse und die erforderliche praktische Erfahrung, um berechtigt zu sein, mit Strenge und Entschiedenheit die Werke anderer vor allem in den technischen Einzelheiten zu kritisieren und zu verbessern. Scharf hielt er Tragödie, Schauspiel, Lustspiel und Posse auseinander. „Leider rechtfertigt sich indes nicht einmal die Bezeichnung Lustspiel; denn das soll sich auf glaubhafte Charakteristik und auf Wahrscheinlichkeit in der Handlung gründen.[37]) Die Einheit von Zeit, Ort und Handlung waren für Gubitz im Interesse der Geschlossenheit des Bühnenwerkes noch kaum entbehrlich. „Der Bau des Szenischen läßt überhaupt viel vom Regelrechten eines Kunstwerks außer Betracht; das bezeugt der leichtfertige Behelf, zwischen dem ersten und zweiten Aufzug ein Jahr wegzustreichen.“[38])

Aber eine noch weitaus wichtigere Rolle als in der Dramaturgie spiele die Natur bei der Schauspielkunst, weil diese auf die körperlichen und seelischen Ausdrucksmittel von individuell verschiedenen Menschen angewiesen sei. Vollendete Schauspielkunst werde zu einer „scheinbaren Improvisation“, zu einem „Naturalismus, dem es als höchstes“ gilt, „die Wirklichkeit in der Darstellung gleichsam zu improvisieren“.[39]) Doch Genialität sei nötig, um die Rolle als ein lebendiges Ganzes aus sich herauszustellen und nicht verstandesmäßig aus einzelnen Zügen zusammenzustückeln. Das ideale Vorbild für ihn war Friederike Bethmann. Sie „erschien der Natur und Kunst so vertraut und vereint, daß man stets glaubte, eben nur von jener, wie von frischer augenblicklicher Eingebung durch die Wahrheit ihrer Darstellung berührt, angeregt und hingerissen zu sein.“ So schrieb Gubitz noch im Jahre 1851 über sie.[40])

In seiner besonnenen Art suchte er extreme und ungesunde Ansichten auch in der Kunst zu vermeiden. Natur, Laune und Empfindung könnten allein nicht genügen, weil sie dem Schauspieler nicht in jedem Augenblick zur Verfügung ständen. Deshalb müsse der Künstler jeden auch aus dem Zusammenhang gerissenen Moment seines Spiels kennen. „Kunst sei hier alles, auch die Natur, denn die Natur allein im Menschen ist für die Schauspielkunst nicht wach und vielseitig genug.“[41]) Andererseits soll die Kunst „nur als veredelte Natur“ erscheinen.[42]) Die gleiche Harmonie erstrebte Gubitz zwischen den Verstandes- und Gefühlskräften des Schauspielers. Das „Gleichgewicht zwischen Kopf und Herz“ darf nicht gestört werden. „Ein unbefangenes Schaffen,

[36]) Voss. Ztg. 4. 5. 40.
[37]) Voss. Ztg. 5. 4. 53.
[38]) Voss. Ztg. 15. 3. 59.
[39]) Voss. Ztg. 13. 8. 39.
[40]) Voss. Ztg. 22. 8.
[41]) Spen. Ztg. 8. 8. 12.
[42]) Voss. Ztg. 24. 12. 34.

das auf den ersten zündenden Gedanken gegründet, ihn vorzugsweise mit dem Gefühl behandelt," klagte er im Jahre 1865, „ist selten geworden und eine jede Kunst soll heut zu Tage, die des Schauspielers ebenfalls, für ihren Bedarf, sich mit Wissenschaft sättigen."[43])

Ebenso wie der Dramatiker sei auch der Schauspieler an seine nationale Eigenart gebunden. Über das Gastspiel der französischen Tragödin Mlle. Rachel im Jahre 1851 schrieb er: „Hätte man da zu wählen, so würde man doch — namentlich vom deutschen Standpunkt aus — lieber ein etwas zu starkes Einwirken gemütvoller Naturfärbungen wünschen, als ein zu scharfes, oft der Starrheit huldigendes Gepräge solcher Kunst, die sich zumeist nur durch sich selber befriedigt und die Natur so hofmeisterlich schult, daß sie allzu untertänig werden muß."[44]) Ebenso mag wohl „vieles in der Welt sich vereinigen und ausgleichen lassen, nur nicht jene deutsche Solidität mit der französischen Leichtigkeit; diese ist zu windig, jene zu schwerfällig."[45]) In Ifflandstücken mit ihrer Gemütlichkeit des Deutschen fühle sich die deutsche Schauspielkunst „so recht zu Hause und in ihrer sichersten Liebenswürdigkeit".[46]) Andererseits müsse bei fremdländischen Werken der Schauspieler es verstehen, „Fremdnationales auf das ihm eigene Volkstümliche vermittelnd zu übertragen". Gewiß habe es „für unsere Theaterfreunde Anziehungskraft zu beobachten, wie die Darsteller solch fremdes Wesen anschauen und zur Erscheinung bringen".[47])

Gubitz vertrat die Ansicht, daß die Entwicklung der verschiedenen Stile in der Schauspielkunst, des Naturalismus, der Weimarer Schule und des Virtuosentums, mehr oder weniger vom Spielplan beeinflußt werden. Zwar war er grundsätzlich der Meinung, daß die Schauspielkunst in erster Linie unter dem Einfluß des gesellschaftlichen und geistigen Lebens stehe. Er „kann sich noch lebhaft in die Vergangenheit hineinempfinden, wo dieser Ueberdrang des Herzens ohne alle Ufer war — . . . — und wo dies auf der Bühne zum Einklang kam durch den Naturalismus."[48]) Auch das Eindringen der Wissenschaft und das Vorherrschen der Verstandestätigkeit, erklärte er in diesem Zusammenhang, seien nicht zu vermeiden in einer Zeit, „wo im Leben der Begriff, Reflexion, Zurückhaltung und Kälte herrschen". Doch behauptete er nicht mit Unrecht, daß zum Beispiel Shakespeare'sche Stücke von den deutschen Schauspielern, die zu sehr auf „Ideal- und Reflexionspoesie" eingeübt seien und daher verleitet werden, alles mit „Gemessenheit und Gravität" zu spielen, besser dargestellt würden, hätten sie öfter Gelegenheit, sich in dieser Poesie der Leidenschaft zu versuchen.[49]) Auch machte er die richtige Beobachtung, daß die Bühne

[43]) Voss. Ztg. 7. 4. 65.
[44]) Voss. Ztg. 22. 8. 51.
[45]) Voss. Ztg. 13. 9. 32.
[46]) Voss. Ztg. 7. 10. 42.
[47]) Voss. Ztg. 28. 3. 54.
[48]) Voss. Ztg. 13. 8. 39.
[49]) Voss. Ztg. 10. 3. 32.

von den neuen realistischen Stücken überrascht worden sei und mit ihrer bisherigen Einteilung der Schauspieler in Rollenfächer und Typenspieler, wie es die Iffland- und Moraldramatik bisher verlangt hätte, im Anfang noch nicht fähig sei, Menschendarstellung auch in den kleinsten Rollen zu geben. Die Schauspielkunst müsse sich erst auf die neue Literatur umstellen.

Gubitz kannte auch eine romantische Schauspielkunst. Charakteristisch für sie sei ein Hauptwesenszug des Romantischen: die Vermischung tragischer und komischer Elemente. Nicht nur als Leistung der Genialität, auch als Bewußtsein, als Theorie lasse sich diese Darstellungsweise feststellen. Es gehöre dazu eine besondere Mannigfaltigkeit der Mittel, weil es darauf ankomme, auch in tragischen Rollen heitere Charakterzüge und Lustspielmomente anzubringen. Die Darstellung werde dadurch farbiger und erlaube wirksame Steigerungen. Darin liege der Wert dieser Spielweise. Leider sei sie an der deutschen Bühne zu wenig verbreitet. Zwischen Lust- und Trauerspiel bestehe deshalb eine viel zu große Trennung. Der Schauspieler spreche sogar jenes anders als dieses; dort gelte Form, hier Leben, beides bleibe getrennt.[50])

Die Behandlung der Technik in der Schauspielkunst war Gubitz nicht in dem Maße möglich wie beim Drama, weil nach seiner Ansicht die verschiedene individuelle Veranlagung erlernbare Gesetze wenigstens bei künstlerisch Begabteren gar nicht zulasse. „Sämtliche Regeln und sämtliches Wissen reichen nicht hin zu dem, was der Künstler und die Künstlerin sich selber sein können, wenn sie ihre Eigentümlichkeit klar beweisen, sie mit Fähigkeit ausbilden. Wo nun gar Genie, eine ungewöhnliche geistige Schnell- und Schwungkraft ist, da werden Regel und Wissen nie vorankommen, sondern stets etwas zurückbleiben."[51]) Selbst bei weniger begabten Schauspielern und auch Anfängern beschränkte er sich darauf, solche technischen Einzelheiten anzuführen, die er als falsch bezeichnen muß. Doch gab er nie genaue Vorschläge für das Richtige, sondern deutete nur den Inhalt des richtigen Ausdrucks an.

Der dritte wichtige Faktor des Theaters ist das Publikum. Da die Bühne eine Bildungsstätte sein soll, müsse das Publikum ständig kritisiert und darüber aufgeklärt werden, welche Aufgabe es im Theater zu erfüllen habe. Gubitz unterschied Gebildete und urteilslose Menge oder „Mehrheit".[52]) Letztere sei „bei einer geistigen Zählung abzuscheiden".[53]) Ihr Geschmack müsse durch gute Stücke erst erzogen werden.[54]) Leider kämen erfolgsgierige Künstler dem schlechten Geschmack der Leute entgegen, die geblendet sein wollen und nur zu gern

[50]) Voss. Ztg. 19. 7. 31.
[51]) Voss. Ztg. 30. 10. 59.
[52]) Voss. Ztg. 12. 7. 61.
[53]) Voss. Ztg. 24. 3. 68.
[54]) Spen. Ztg. 9. 7. 12.

gerade „an unrichtiger Stelle ihren Beifall loszuwerden“ suchen.[55]) Da sei es Aufgabe des Kritikers, erst wieder „ins Gleichgewicht“ zu bringen, „was unbedacht entweder absichtlich oder durch augenblicklichen Taumel hier und da im Urteil schwankte“.[56])

Den urteilsfähigen Teil des Publikums dagegen wußte er zu schätzen. Hier sparte er nicht mit Anerkennung, wenn man durch deutliche Ablehnung eines schlechten Stückes sich „zu achten versteht“[57]) und „eindringlicher rezensiert“ als es der Kritiker tun könnte.[58]) So suchte er das Selbstvertrauen der zur Kritik befähigten Zuschauer zu wecken. Das Berliner Publikum sei „sehr geschmackvoll“, „gebildet“ und „feinkritisch“.[59]) Es sei „einsichtsvoll, gehörig feinhörig, wie man sich ein Publikum nur wünschen“ und vom „intelligenten Berlin“ auch erwarten könne. Goethes Faust sei hier „allgemein gekannt“.[60]) In Berlin müsse das Publikum ebenso vorbildlich für ganz Deutschland werden, wie man es vom Kgl. Schauspielhaus schon immer verlangt habe. Während der Zusammenarbeit mit dem Intendanten Küstner wußte er die zum „befugten Richter“ herangebildeten Besucher für die Förderung der Bühne einzusetzen.

So kommen wir abschließend zur Methode der Gubitzschen Kritik. Die aufs Beweisen zielende Kritik Gubitz's bemühte sich, die künstlerische Leistung klar zu durchdenken. Diese wurde „anatomiert“ und zum Beispiel Stück, Aufführung und Eindruck einzeln untersucht. Ebenso konnte die Darstellung eines Abends vom Talent des Darstellers[61]) oder die Auffassung seiner Rolle von der Darstellung[62]) getrennt betrachtet werden. Durch Anwendung der historischen Betrachtungsweise, also durch Vergleichen mit früheren Wirkungen eines Stückes, wurde dessen eigentlicher Wert bestimmt.[63]) Doch das Vergleichen der Schauspieler untereinander lehnte Gubitz ab, weil dies bei der verschiedenen Individualität der Künstler nicht möglich sei. Vielmehr komme es darauf an, jeden einzelnen von seinem besonderen Standpunkt aus zu verstehen; „denn das Eigentümliche eines Schauspielers läßt sich von keiner Gestaltung ganz und gar abtrennen“.[64])

Die Beurteilung der Gäste sei recht schwierig. Es passierte, daß sich Gubitz selbst nach mehreren Rollen plötzlich in seinem bisherigen Eindruck getäuscht sah. Voraussagen lasse sich über den Erfolg eines Schauspielers schon gar nichts. „Wir haben Personen gesehen, . . ., die von Sachverständigen empfohlen worden waren und deren Leistungen dennoch ohne Beifall blieben, wogegen andere, von denen Fama

---

[55]) Voss. Ztg. 7. 4. 65.
[56]) Voss. Ztg. 28. 2. 48.
[57]) Spen. Ztg. 27. 7. 13.
[58]) Spen. Ztg. 10. 12. 12.
[59]) Morgenblatt. 1807. Nr. 69 u. 92.
[60]) Voss. Ztg. 17. 5. 38.
[61]) Voss. Ztg. 7. 3. 38.
[62]) Voss. Ztg. 18. 10. 37.
[63]) Voss. Ztg. 23. 10. 60.
[64]) Voss. Ztg. 28. 8. 64.

bisher geschwiegen hatte, Glück machten."[65]) Um der Kritik die Beurteilung der Gäste zu erleichtern, wünschte Gubitz, daß zweitrangige Schauspieler Rollen wählen sollten, die noch an der oberen Grenze ihres vermeintlichen Könnens lägen und in denen sie möglichst noch keinen bedeutenden Darsteller gesehen hätten. Nur so lasse sich der Grad der Leistungsfähigkeit und die von keiner Nachahmung beeinflußte individuelle Eigenart des gastierenden Künstlers feststellen.[66])

Die größte Verantwortung empfand Gubitz dem jungen aufstrebenden Künstler gegenüber. Junge Dramatiker sollen möglichst früh auf die Bühne kommen, um sich prüfen zu können. Erstlingswerke wurden milde beurteilt,[67]) einzelne Versager nicht gerechnet und stets zu neuen Versuchen ermuntert. Weit intensiver beschäftigte sich Gubitz jedoch mit jungen Schauspielern. Größer als beim dramatischen Dichter sei für sie die Gefahr, durch Eitelkeit zur Selbsttäuschung verleitet zu werden. Nur zu bald lassen dann Fleiß und Energie nach, Vernachlässigung und Verkümmerung des Talents seien die Folge. Auf den Vorwurf eines Kritikers im Jahre 1812, man habe dem Schauspieler Lemm eine zu unbedeutende Rolle gegeben, antwortete er: „Herr Lemm ist ein rastlos zum Guten aufstrebender Schauspieler; wenn der Rez. ihn aber nicht hindern will in seinen Ansprüchen, so mag er dergleichen bleiben lassen — Ref. sagt dies aus Gründen."[68]) Gubitz kannte den Ehrgeiz und die leichte Verletzbarkeit dieses Schauspielers genau und wollte ihn von übereilten und ihn dann nur enttäuschenden Ansprüchen zurückhalten.

Erinnern wir uns noch für einen kurzen Augenblick an den Streit der beiden Rivalinnen Stich-Crelinger und Charlotte v. Hagn. Gubitz, der sich auf die Seite der jüngeren Schauspielerin geschlagen hatte, war nun auch gezwungen, sein Patenkind Clara Stich, die das gleiche Rollenfach wie die Hagn hatte, entsprechend tief unter diese Künstlerin einzuordnen. Während er sie bei ihrem ersten Auftreten[69]) übermäßig gelobt hatte, wurde sie 1843, bei ihrem Wiederauftreten, unerwartet streng behandelt.[70]) Er wurde deshalb von Gegenkritikern angegriffen und auf seine Nachsicht gegen „eine andere schon berühmte Künstlerin" hingewiesen. Doch Gubitz, davon unbeeindruckt, fuhr fort, der jungen Schauspielerin die augenblicklichen Grenzen ihres Könnens aufzuzeigen. „Die Kritik solle dahin streben, zu ergänzen, was mangelt und wenn zu der genommenen Richtung einem Talente das Maß der Kräfte noch unzureichend sei, diese zu erheben suchen, zugleich aber auf die Bedingungen der Eigentümlichkeit hinweisen."[71]) Trotzdem hatte er sie Küstner besonders empfohlen und sich für ihre Festanstellung ein-

[65]) „Gesellschafter." 1819 Nr. 195.
[66]) Voss. Ztg. 15. 4. 46.
[67]) Voss. Ztg. 10. 10. 57.
[68]) Morgenblatt. 9. 3. 12.
[69]) 1834.
[70]) Voss. Ztg. 12. 4. 43.
[71]) Voss. Ztg. 22. 4. 43.

gesetzt.[72]) So verstand er es, die Verkleinerung der Leistungen mit einer gründlichen und positiven Kritik zu verbinden, sodaß der Schauspielerin dadurch eine bessere Hilfe geboten wurde als mit dem übertriebenen kritiklosen Lob bei ihrem ersten Auftreten.

Zur Ausübung der Theaterkritik gehören gewisse geistige und seelische Fähigkeiten, zu denen vor allem klares Denken, Einfühlungsgabe und Verantwortung zu rechnen seien. Um Unbestechlichkeit und Sauberkeit rang Gubitz ständig. Die Ehrenhaftigkeit seines Verhaltens wird uns von verschiedenen Seiten bestätigt.[73]) Vorsichtig möge der Kritiker urteilen, stets an die eigene Fehlbarkeit denken[74]) und nötigenfalls noch einige Aufführungen abwarten, wenn ihm nicht alles sofort klar werde.[75]) Immer wieder müsse es dem Kritiker gelingen, unpassende Stimmungen zu überwinden und voll Hingebung und Aufgeschlossenheit sich den Künstlern zu widmen.[76]) Gegen die ständigen oft persönlichen und gehässigen Angriffe der „Eingesandts" werde man schon mit der Zeit genügend abgehärtet.

Doch erleichtert und glücklich fühlte sich Gubitz, wenn er uneingeschränkt loben durfte.[77]) Die beglückendsten aber auch seltensten Augenblicke seiner Tätigkeit erlebe er, wenn ihn die Darstellung überwältige. Dann sei einmal der prüfende Verstand besiegt. Das sei der beste Beweis für die wirklich große künstlerische Leistung und jede kleinliche Nörgelei an Einzelheiten müsse man sich in solchem Falle untersagen.[78])

---

[72]) Gubitz an Küstner im Jahre 1846. Lessings Handschriftensammlung Nr. 1742—44.

[73]) Theaterlokomotive. 1846. Nr. 17 S. 305; Nachruf in der Voss. Ztg. am 8. 6. 70; Buchholtz. S. 95.

[74]) Voss. Ztg. 10. 6. 41.

[75]) „Gesellschafter" 3. 8. 18. und Voss. Ztg. 11. 7. 50.

[76]) Voss. Ztg. 18. 3. 48.

[77]) Spen. Ztg. 31. 10. 12.

[78]) Voss. Ztg. 12. 10. 33. und 20. 6. 42.

6. Kapitel.

Vergleich mit anderen Kritikern.

Daß Gubitz und Rötscher abends in der Loge des Intendanten Küstner nebeneinander saßen, hat zu der Annahme geführt, Gubitz hätte seine Urteile von Rötscher empfangen.[1]) Zwar läßt sich nicht leugnen, daß sie gelegentlich „dem Sinne nach sich deckende" Kritiken schrieben. So heißt es bei Rötscher über „König Renee's Tochter" mit Frl. Bernhard als blinde Jolanthe: „Bei der Jolanthe kommt es vor allem darauf an, durch den richtigen Grundton sogleich das Bild dieses eigentümlichen Wesens zu veranschaulichen. Dieser Grundton ist der einer idealen Heiterkeit, welcher aus einer unschuldvollen Kindlichkeit zu uns sprechen und uns begreiflich machen soll, daß Jolanthe durchaus keine Ahnung hat von dem Mangel desjenigen Sinns, der sie jeder Beziehung zu der Welt sinnlicher Erscheinungen beraubt."[2]) Gubitz schrieb sehr ähnlich: „Hier entscheidet indes mehr als in mancher andern Rolle der mit den ersten Worten angeschlagene Grundton, hervorklingend aus natürlicher Wärme, die sich im Innern verdichten müßte, weil der in ihren geistigen Anschauungen geläuterten, so herzigen, sinnigen Blinden die äußere Welt, wenn nicht verschlossen, doch nur in enger Beschränkung zugänglich blieb."[3]) Er übernahm hier einmal den sonst nicht von ihm gebrauchten Begriff „Grundton".

Solche übereinstimmenden Urteile sind selten und müssen es aus verschiedenen Gründen auch sein. Gubitz hat sich immer durch selbständiges Denken und Mut zu eigenen Urteilen ausgezeichnet. Schon im Jahre 1812 wies er einen ähnlichen Vorwurf zurück und erklärte, daß er seine eigene Meinung hätte, sich also auch den Haß dafür ungeteilt ausbäte.[4]) Grundsätzliche Unterschiede bestehen in den Ansichten beider Kritiker.[5]) Besonders aber zeigt Gubitz seine Selbständigkeit in der Pflege einer eigenen kritischen Methode. Schon drei Jahrzehnte vor Rötscher hatten seine Kritiken einen wissenschaftlichen Charakter und besaßen bereits ohne den fördernden Einfluß eines philosophischen Systems, nur aus den Mitteln praktischer Erfahrung geschaffen, einen organischen Aufbau, der als eine wichtige Etappe auf

[1]) Johannes Günther: Der Theaterkritiker H. Th. Rötscher. Theatergesch. Forschungen Nr. 31. Lpz. 1921.
[2]) Spen. Ztg. 14. 5. 50.
[3]) Voss. Ztg. 14. 5. 50.
[4]) Spen. Ztg. 21. 11. 12.
[5]) „Die Kunst soll nicht Moral predigen," fordert Rötscher ganz im Gegensatz zu Gubitz.

dem Wege zur vollendeten wissenschaftlichen Kritik nicht übersehen werden sollte, wenn auch kaum behauptet werden kann, daß Gubitz das unmittelbare Vorbild für Rötscher gewesen sei.

Theodor Fontane war Gubitz's Nachfolger an der Vossischen Zeitung. Auch er war kein Theoretiker und Wissenschaftler, sondern kam auch aus dem praktischen Leben. Wie Gubitz vertrat er mitunter recht hausbackene moralische Ansichten. Genau so ängstlich und starrsinnig wie Gubitz die alte Ordnung gegen Hebbels „Maria Magdalena" verteidigte, tat es Fontane gegen Ibsens „Gespenster".[6]) Beide lehnten die Schilderung sittlicher Wahrheiten ab, wenn diese den Zuschauer unangenehm berühren könnten, sei es die Tatsache, daß es keine unvergänglichen sittlichen Vorsätze gebe,[7]) sei es, daß gezeigt wird, „was uns von Schuld und Sühne durchs Leben hin begleitet".[8]) Doch was Fontane unserem Kritiker voraus hatte, war die kritische Persönlichkeit, die er einzusetzen vermochte, während Gubitz nur „Der Referent", nur beamteter Berichtgeber war und sein wollte. Fontane betrachtete nicht nur die Kunstleistung für sich, sondern sah sie in Beziehung zu ihrer Umgebung, zu ihrer Zeit. Er urteilte als ein Mensch, der selbst in diesen vielseitigen Beziehungen des Lebens zu Hause war und aus eigener Verantwortung Stellung nahm. Eine Bemerkung wie: „Die klassischen Aufführungen schaffen seit geraumer Zeit das Seitenstück zu den leeren Kirchen"[9]) ist charakteristisch für ihn und wäre bei Gubitz noch kaum möglich. Dieser war noch zu eng in seinem kritischen Denken, blieb mit seinem Urteil in dem vorgeschriebenen Rahmen einer dogmatisch festgelegten Lebensanschauung.

Gehen wir auf Gubitz's Vorbilder zurück, so sehen wir allerdings, daß auch Lessings Kritik jede Beziehung zum Leben seiner Zeit vermied und das Kunstwerk ganz isoliert betrachtete. Auch Merkel, der vom einfachen Zeitungsleser verstanden werden wollte, kam nur im Stil zu einer größeren Lebensnähe, doch nicht in der Breite seines Blickfeldes. Gubitz stellte die Verbindung zwischen der Kritik wie sie zu Beginn des Jahrhunderts anzutreffen war und der eines Fontane her. Bei seiner Anpassungs- und Entwicklungsfähigkeit führte Gubitz die Theaterkritik in der politischen Zeitung aus den ersten wirren Anfängen bis zu einer seltenen Höhe heran, begann mit übertriebener wissenschaftlicher Strenge, wurde mit der Zeit gelöster, zog allmählich das kulturelle und politische Leben stärker in den Kreis seiner Kunstkritik und bemühte sich im Alter, wenigstens durch das Herausstellen seines Erfahrungsreichtums, seine Persönlichkeit hervortreten zu lassen.

[6]) Voss. Ztg. 8. 1. 87.
[7]) Voss. Ztg. 10. 3. 49.
[8]) Voss. Ztg. 8. 1. 87.
[9]) Voss. Ztg. 30. 9. 89.

Anhang.

a. Nachweis der von Gubitz geschriebenen Kritiken.

Obgleich Gubitz nach seinen eigenen Angaben in den „Erlebnissen" schon seit dem Jahre 1807 im Morgenblatt über die „Erscheinungen auf der Bühne" schrieb, unterzeichnete er dort seine Berichte erst seit dem 12. Oktober 1814. Daß die vor diesem Jahre geschriebenen Kritiken ebenfalls von ihm stammen, läßt sich aus einem im Cotta'schen Archiv vorhandenen vollständigen Exemplar des Morgenblattes, in dem alle Mitarbeiter eingetragen sind, beweisen. Die freundliche Auskunft auf eine Anfrage bei der Archivleitung bestätigt, daß Gubitz „tatsächlich schon von 1807 ab die Berliner Korrespondenzberichte für das Morgenblatt geschrieben, so für die Nummern 144, 212, 215, 232, 261, 262, 287." Bei den übrigen Jahrgängen bis zum Jahre 1814 sei ein anderer Autor nur in ganz vereinzelten Fällen zu erwarten.

Gubitz ist einer der ersten Journalisten, die für Namennennung eintreten und sie auch durchführen. Zu Anfang des Jahrhunderts war es bei der Berliner Presse noch Brauch, die Namen der Autoren bei den einzelnen Artikeln zu verschweigen. Erst in den folgenden Jahrzehnten wurde die Forderung nach dem Verfassernamen dringender. Einzelne Stimmen suchten zwar die Anonymität des Theaterkritikers im besonderen zu verteidigen.[1]) Doch die Schauspieler verlangten in ihren wiederholten Beschwerden die Unterschrift des Kritikers. Nur zwei der Kritiken in der Spenerschen Zeitung[2]), und zwar die vom 16. September und 6. November 1813, sind mit „F. W. Gubitz" unterzeichnet, offenbar deshalb, weil der Kritiker hier Aufführungen seiner eigenen Stücke zu besprechen hatte. Doch trägt jede von ihnen außerdem eine Nummer, 51 und 56, mit der sie sich in eine geschlossene Gruppe von Kritiken einordnen, die mit Nummer 1 am 12. Mai 1812 beginnt und mit Nr. 57 am 18. Dezember 1813 schließt. Auch Nummer 35 vom 15. Juni 1813 kann Gubitz zugeschrieben werden; denn einige Tage später, am 26. Juni, ist in der Zeitung ein Briefwechsel zwischen dem am 15. Juni vernichtend kritisierten Dichter T. H. Friedrich und dem Kritiker, der seinen Brief mit „F. W. Gubitz" zeichnete, abgedruckt. Gubitz wurde hier zu einem Lustspielwettkampf herausgefordert, aus dem sein Lustspiel „Die Prinzessin" hervorgegangen ist. Schließlich ist noch Nummer 42 vom 27. Juli 1813 sofort

[1]) Morgenblatt. 5. 10. 1811: Weißer, „Sollen die Rezensenten sich nennen?"

[2]) 1812 u. 13.

als Gubitzsche Kritik zu erkennen, weil sich der Schreiber in einer Fußnote als Verfasser von fünf Stücken bezeichnet, die alle von Gubitz sind. Für die gleiche Verfasserschaft bei allen übrigen mit laufenden Zahlen unterzeichneten Kritiken spricht nun folgender Umstand. Während in den Kritiken Nummer 1 bis 14 der „Referent" zum Leser spricht, wird von Nummer 17 ab die Ichform verwandt. Doch die Nummern 15 und 16 enthalten beide Formen nebeneinander. Den Anlaß zu diesem etwas zögernd durchgeführten Stilwechsel gaben offenbar zwei Artikel des Kritikers, die zwischen den Nummern 14 und 15 erschienen sind. Er verteidigte hierin seine Kritiken Nummer 13 und 14. Bei dieser persönlichen Verteidigung griff er zur Ichform, unterzeichnete aber noch unpersönlich mit „Der Rezensent".

Unsere Vermutung, daß alle numerierten Kritiken von Gubitz sind, würde zur Gewißheit, könnte uns bestätigt werden, daß sich die Zeitungen damals nur einen Kritiker zu halten pflegten. Das scheint nun tatsächlich der Fall gewesen zu sein, heißt es doch in einem zeitungsgeschichtlichen Rückblick in der Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung vom 29. August 1875: „Der erste ständige Kritiker war Merkel, ihm folgte Herklots (. . .), der Bühnendichter Julius von Voß (. . .), dann ein Diplomat, der pseudonym Peter Wahr unterzeichnete und dessen Identität nie genau festgestellt wurde, der Dramaturg Prof. Levezow, F. W. Gubitz und seit dem 1. Juli 1820 Friedrich Schultz, gewöhnlich Spuck-Schulz genannt." Aus dieser Art der Aufzählung darf man wohl entnehmen, daß also ein Kritiker auf den anderen folgte und nicht etwa zwei oder mehr nebeneinander tätig waren.

Die Frage, bis wann Gubitz der Spenerschen Zeitung als Kritiker angehörte, ist recht umstritten. Widdecke[3]) glaubt nicht, „daß seine Mitarbeit auch mit 1814 aufgehört hat, dem Jahre, als sein Name allmählich in der Zeitung erlosch". Ludwig Salomon[4]) behauptet sogar: „Das Theaterreferat für die Spenersche Zeitung übernahm Schultz 1823, als Gubitz davon zurücktrat, nachdem er mit Müllner wegen einer Besprechung der ‚Schuld' in eine unerquickliche literarische Fehde geraten war." Von einer solchen Fehde läßt sich jedoch in der Spenerschen Zeitung nichts feststellen. Es ist möglich, daß ein ähnlicher Fall, der allerdings schon 1817 im „Gesellschafter" eine Rolle spielte, gemeint ist. Als Gubitz an Müllner einen seiner meist nicht unterzeichneten Ausfälle gegen einen Juden, der eine Aufführung seiner „Schuld" auf einem Liebhabertheater in Erfurt gehindert hatte, zurücksandte, warf ihm dieser in Briefen seine Judenfreundlichkeit vor, blieb aber Mitarbeiter des „Gesellschafter".[5])

Doch auch das Jahr 1817 wäre noch zu spät gewählt. Gubitz schreibt in seinen Erlebnissen, er sei „nach den Kriegsjahren 1813 bis

[3]) Widdecke. S. 116.
[4]) Salomon. 3, 268.
[5]) Erlebnisse. 2, 5.

1815“ wegen der Verbesserung seiner wirtschaftlichen Lage angeregt worden, „der Spenerschen Zeitung einen anderen Berichtgeber für die Schauspiele der Berliner Bühne zu vermitteln“.[6]) Aber selbst Gubitz scheint sich als Achtzigjähriger nur noch schlecht an Zeitpunkt und Gründe erinnern zu können. Maßgebender muß uns eine Darstellung sein, die er uns am 4. Juni 1819 im Morgenblatt gibt. Er antwortet hier auf eine in diesem Blatt am 12. April veröffentlichte Verleumdung, man habe ihn wegen Unfähigkeit vor sechs Jahren bei der Spenerschen Zeitung entlassen. Gubitz schreibt, indem er an die Beschwerde der Schauspieler und der Theaterleitung vom 5. August 1813 anknüpft: „Iffland bewirkte demnach eine Zensuranordnung, nach welcher lobende Anzeigen über neu gegebene Stücke sogleich, dagegen tadelnde erst nach der dritten Vorstellung abgedruckt werden sollten. Da dies — wie ich auch heut noch behaupte — die Freiheit der öffentlichen Meinung beschränkte, so wollte ich, für meine Person durch ein Fügen in diese geheime Anordnung — denn sie bekannt zu machen, hat man sich weislich gescheut — dem Rechte nichts entziehen, sondern trat augenblicklich und freiwillig zurück, nachdem man weder die Rücknahme der Verfügung, noch deren Bekanntmachung wollte geschehen lassen.“

Da das Beschwerdeschriftstück[7]) den mit Bleistift geschriebenen Vermerk trägt: „8. Okt. 1813 von der Polizei genehmigt“, wird Gubitz einige Zeit nach diesem Termin gegangen sein. Die numerierten Kritiken reichen bis zum 18. Dezember 1813. Vom nächsten Jahr ab finden sich nur noch hin und wieder Kritiken, die aber alle wenig Ähnlichkeit mit den vorigen haben und deshalb wohl kaum von Gubitz sein können. Ereignisse, die ihn besonders hätten interessieren und zum Schreiben veranlassen müssen, wie die Aufführung seines Erstlingswerkes „Ein Tag des Schicksals“ am 5. Januar 1814, wie der Tod Ifflands am 22. September 1814, der von Friederike Bethmann am 16. August 1815 und das erste Auftreten Ludwig Devrients im Mai 1815, werden in diesen unbedeutenden Kritiken nicht besprochen. So darf mit großer Gewißheit angenommen werden, daß Gubitz zum Jahresschluß 1813 aus dem oben genannten Grunde demonstrativ und endgiltig die Kritik in der Spenerschen Zeitung niedergelegt hat.

Der genaue Zeitpunkt für den Beginn seiner Referententätigkeit in der Vossischen Zeitung läßt sich nicht feststellen, da Gubitz seine Kritiken erst seit dem 25. März 1848 unterzeichnet. Es wird im Laufe des Jahres 1823 gewesen sein. Daß er auch vor 1848 der einzige Schauspielkritiker an der Zeitung war, ist nicht zu bezweifeln. Außer in der Zeit vom Dezember 1858 bis zum März 1859 hat er seine theaterkritische Arbeit nie unterbrochen.

---

[6]) Erlebnisse. 3, 119.
[7]) Hausarchiv. Rep. 119 I Nr. 179. Blatt 1—4.

b. Aufzählung seiner wichtigsten Kritiken.

(M = Morgenblatt, S = Spenersche Zeitung, G = Gesellschafter, V = Vossische Zeitung.)

1811 Pius Wolff als Mortimer (Gastrolle). 31. 5. M.
Mad. Wolff als Orsina (Gastrolle). 24. 6. M.
Rebenstein zum ersten Mal als Don Carlos. 25. u. 28. 6. M.
Coriolan, von Shakespeare (bearbeitet von Falk). 4. 11. M.
1812 Tasso, von Goethe. 7. 1. M.
Iffland als Präsident in Kabale und Liebe. 17. 2. M.
Romeo und Julia, von Shakespeare. 2. 5. M.
Die Stimme der Natur, mit Iffland und Friederike Bethmann. 12. 5. S.
Deutsche Treue, von Klingemann. 9. 6. S. und 3. 7. M.
Eugenie, von Beaumarchais mit Iffland. 9. 7. S. und 29. 7. M.
Jubiläum von Karoline Döbbelin. 16. 7. S.
Eßlair als Gast. 8., 13. und 15. 8. S.; 5. und 26. 9. M.
Der arme Poet, von Kotzebue mit Iffland. 22. 9. S. und 17. 10. M.
Die Vertrauten, von Müllner. 3. 10. S.
Oedipus und Jokasta, von Klingemann. 13. 10. S.
Herr Wöhner als Gast. 14., 24. und 26. 11. S.; 11. und 25. 12. M.
1813 Mattausch z. erst. M. als Götz. 2. 1. S.
„ „ „ „ als Othello. 2. 1. S.
„ „ „ „ als Tell. 17. 7. S.
„ „ „ „ als Wallenstein. 2. 9. S.
Die selige Frau, von F. W. Gubitz. 16. 9. S.
Lieb' und Friede, von F. W. Gubitz. 6. 11. S.
1814 Ein Tag des Schicksals, von F. W. Gubitz. 2. 2.; 2. und 11. 3. M.
Die Schuld, von Müllner. 16. 3. M.
Zu Ifflands Tod. 20. 10. M.
1815 Der 24. Februar, von Zacharias Werner. 13. 4. M.
Ludwig Devrient als Franz Moor (Debut). 4. 5. M.
Ludwig Devrient als Shylock. 14. 6. M.
Nachruf für Friederike Bethmann. 13. 9. M.
1816 Lemm als Nathan. 26. 3. M.
Der 29. Februar, von Müllner. 6. 4. M.
Pius Wolff als Hamlet (Debut). 29. 5. M.
Mad. Wolff als Iphigenie (Debut). 4. 6. M.
Faust, von Klingemann. 3. 10. M.
Eßlair als Tell (Gastrolle). 3. 10. M.
Der standhafte Prinz, von Calderon. 20. 11. M.
1817 Heinrich IV., 1. Teil, von Shakespeare (Ludwig Devrient als Falstaff). 28. 3. G. und 22. 4. M.
König Yngurth, von Müllner. 19. 6. G. und 24. 6. M.
1818 Der Hund des Aubri. 18. 3. G.
Die Ahnfrau, von Grillparzer. 25. 3. G. und 9. 5. M.
Die Jungfrau von Orleans, von Schiller (zum ersten Mal nach dem Brand). 2. 2. M.
Das Leben ein Traum, von Calderon (neu einstudiert). 20. 5. G.
Sappho, von Grillparzer. 3. 8. G. und 5. 8. M.

1819 Die Heimkehr, von Houwald. 25. 1. M.
Mattausch zum ersten Mal im „Essighändler“ für Iffland. 26. 7. M.
Eßlair in verschiedenen Gastrollen. 4. 9.; 7. und 8. 10. M.
Pius Wolff als Egmont. 15. 11. M.
1820 Der Arzt seiner Ehre, von Calderon. 28. 3. M.
1821 Erstaufführung der Oper „Freischütz“ von C. M. v. Weber. 2. u. 4. 7. G.
Das Bild, von Houwald. 18. 7. G.
1823 König Johann, von Shakespeare. 18. 3. V.
Eduard Devrient als Don Carlos. 10. und 15. 7. V.
1824 Kätchen von Heilbronn, von Heinrich von Kleist. 4. 5. V.
1827 Rott als Wallenstein (Gastrolle). 3. 1. V.
1828 Der Nibelungen Hort, von Raupach. 1. 2. V.
Ludwig Devrient als Richard III. 11. 4. V.
Prinz von Homburg, von H. v. Kleist. 4. 8. V.
1829 Die Royalisten, von Raupach. 1. 5. V.
Kaiser Friedrich II., von Immermann. 28. 10. V.
1830 Kaiser Heinrich IV., 2. Teil, von Raupach. 4. 2. V.
König Ottokars Glück und Ende, von Grillparzer. 29. 6. V.
1831 Charlotte v. Hagn in „Romeo u. Julia“ (Gastrolle). 15. 2. V.
König Enzio, von Raupach. 19. 2. V.
König Johann, von Shakespeare. 18. 6. V.
Dem. Gley als Julia (Gastrolle). 19. 7. V.
1832 Othello, von Shakespeare (übersetzt von Kaufmann). 10. 3. V.
Rott als Hamlet (Gastrolle). 28. 3. V.
Schwert und Hand, von Michael Beer. 2. 5. V.
1834 Lüge und Wahrheit, von der Prinzessin Amalia von Sachsen. 1. 3. V.
Die Bekenntnisse, von Raupach. 6. 5. V.
Karoline Bauer als Kätchen von Heilbronn. 6. 12. V.
1835 Seydelmanns Gastrollen. 4. 4.—29. 5. V.
1836 Kaiser Friedrich I., 4. Teil, von Raupach. 2. 4. V.
Demetrius, von Schiller (beendet von Maltitz). 28. 4. V.
Richard II., von Shakespeare. 10. 10. V.
1838 Rott als König Philipp im „Don Carlos“. 2. 1. V.
Die Opfer des Schweigens, von Immermann. 15. 1. V.
Seydelmann als Marinelli. 18. 4. V.
Goethes „Faust“ (zum ersten Mal). 17. 5. V.
1840 Boris Godunow, von Raupach. 3. 4. V.
Richard Savage, von Gutzkow. 4. 5. V. und 13. 5. G.
Judith, von Hebbel. 8. 7. V.
1841 Bühnenjubiläum der Mad. Wolff. 12. 3. V.
Patkul, von Gutzkow. 21. 6. V. und 29. 6. G.
Grua als Tell. 7. 9. V.
Seydelmann als Alba im „Egmont“. 5. 11. V.
1842 Monaldeschi, von Laube. 11. 4. V.
Antigone, von Sophokles. 15. 4. V.
Sohn der Wildnis, von Friedrich Halm. 20. 6. V.
Der Fremde, von Iffland. 7. 10. V.
Abschiedsvorstellung der Mad. Luise Fleck-Schroeck. 27. 10. V.
1843 Die Advokaten, von Iffland. 11. 1. V.
Elisabeth, von Charlotte Birch-Pfeiffer. 15. 2. V.
Nachruf für Seydelmann. 20. 3. V.
Die Räuber (seit 1829 zum ersten Mal). 31. 7. V.
Döring als Franz Moor (Gastrolle). 4. 8. V.
Medea, von Euripides. 17. 10. V.
1844 Die Bernsteinhexe, von Laube. 9. 3. V.
Moritz v. Sachsen, von Prutz. 21. 8. V.
Der gestiefelte Kater, von Ludwig Tieck. 15. 10. V.
Abschiedsvorstellung der Mad. Wolff. 14. 11. V.

1845 Der Blaubart, von Ludwig Tieck. 3. 2. V.
Urbild des Tartüffe, von Gutzkow. 10. 3. V.
Roccoco, von Laube. 22. 3. V.
1846 Gottsched und Gellert, von Laube. 25. 4. und 16. 5. V.
1847 Die Karlsschüler, von Laube. 5. 1. V.
Der Spieler, von Iffland. 2. 3. V.
Uriel Acosta, von Gutzkow. 19. 4. V.
Dessoir als Othello. 11. 5. V.
Dessoir als Hamlet. 26. 5. G.
Die Jäger, von Iffland. 1. 9. G.
1848 Struensee, von Laube. 31. 1. V.
Wilhelm Tell, von Schiller. 25. 3. V.
Julius Cäsar, von Shakespeare. 7. 7. V.
1849 Familie Schroffenstein, von H. v. Kleist. 20. 3. V.
Zur Goethe-Jahrhundertfeier. 28. 8. V.
Komödie der Irrungen, von Shakespeare. 26. 10. V.
1850 Maria Magdalena, von Hebbel. 24. 2. V.
Der Kaiser und die Müllerin, von F. W. Gubitz. 15. 5. V.
Dessoir als Faust. 6. 7. V.
Saat und Frucht, von Raupach. 9. 10. V.
1851 Coriolan, von Shakespeare. 29. 1. V.
Mlle. Rachel (Gastrollen der französischen Tragödin). 22. 8. V.
1852 Über Hebbels Dichtung „Agnes Bernauerin". 31. 12. V.
1853 Die Makkabäer, von Otto Ludwig. 23. 4. V.
Ernst von Schwaben, von Ludwig Uhland. 16. 10. V.
1854 Die bezähmte Widerspenstige, von Shakespeare. 3. 1. V.
Demetrius, von Hermann Grimm. 26. 2. V.
Ideal und Welt, von Griepenkerl. 18. 11. V.
1856 Ella Rose, von Gutzkow. 9. 5. V.
Graf Essex, von Laube. 16. 10. V.
1857 Die Journalisten, von Gustav Freytag. 19. 11. V.
1858 Eine Familie, von Birch-Pfeiffer. 4. 3. V.
Der Geizige, von Molière. 20. 10. V.
1859 Zum 110. Geburtstage Ifflands. 21. 4. V.
1862 Die Nibelungen, von Hebbel. 17. 12. V.
1863 Ernst, Herzog von Schwaben, von Ludwig Uhland. 3. 2. V.
Ein Sommernachtstraum, von Shakespeare (neu einstudiert). 11. 9. V.
1864 Zum 300. Geburtstage Shakespeares. 22. 4. V.
König Johann, von Shakespeare (neu einstudiert). 3. 12. V.
1865 Zu Ifflands 50. Todestag. 3. 1. V.
Dawison als Hamlet (Gastrolle). 7. 3. V.
1866 Der zerbrochene Krug, von H. v. Kleist (neu einstudiert). 31. 1. V.
1867 Frau Maria Seebach als Desdemona. 9. 4. V.
1868 Politische Grundsätze, von Girndt. 19. 1. V.
1869 Der Königsleutnant, von Gutzkow. 12. 1. V.
Friedrich Haase als Marinelli (Gastspiel). 27. 1. V.
Gottsched und Gellert, von Laube (neu einstudiert). 13. 4. V.
Demetrius, von Hebbel. 12. 5. V.
Friedrich Haase als Hamlet. 12. 10. V.
1870 Die Jungfrau von Orleans (zum 300. Mal). 5. 5. V.
Letzte Kritik. 2. 6. V.

Verzeichnis der mehrfach und abgekürzt zitierten Schriften.

Almanach = Almanach für Freunde der Schauspielkunst. 1837—70 (seit 1854 Deutscher Bühnen-Almanach).

Buchholtz = Arnold Buchholtz, Vossische Zeitung. Über 300 Jahre. Berlin 1904.

Bühnenspiele = Jahrbuch Deutscher Bühnenspiele. 1827—66. Hrsg. Holtei, seit 1832 Gubitz.

Eduard Devrient = Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 2 Bde. Berlin 1905.

Erlebnisse = F. W. Gubitz, Erlebnisse. 3 Bde. Berlin 1868—69.

„Gesellschafter" = Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz. Hrsg. F. W. Gubitz. Berlin 1817—49.

Gubitzakten der Generalintendanz = Personalakten über F. W. Gubitz bei der Generalintendanz der Preußischen Staatstheater. Berlin.

Hausarchiv = Brandenburg-Preußisches Hausarchiv. Berlin-Charlottenburg.

Herloßsohn = Allgemeines Theaterlexikon oder Enzyklopädie alles Wissenswerten für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Hrsgg. von Herloßsohn, Marggraf u. a. Leipzig 1846.

Lessings Handschriftensammlung = Carl Robert Lessings Bücher- und Handschriftensammlung. Hrsgg. von ihrem jetzigen Eigentümer. 3 Bde. Berlin 1914—16.

Morgenblatt = Morgenblatt für gebildete Stände. Tübingen und Stuttgart 1807—24.

Pruskil = Friedrich Pruskil, Friedrich Wilhelm Gubitz als Kritiker des Königstädtischen Theaters. Zeitschrift des Vereins für die Geschichte Berlins. Jahrgang 1937 Heft 4.

Salomon = Ludwig Salomon, Geschichte des deutschen Zeitungswesens. 3 Bde. Oldenburg und Leipzig 1900—06.

Spen. Ztg. = Spenersche Zeitung (Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen). Jahrgang 1812 und 13.

Staatsarchiv = Geheimes Staatsarchiv. Berlin-Dahlem.

Voss. Ztg. = Vossische Zeitung (Berlinische privilegierte Zeitung) Jahrgänge 1823—70.

Widdecke = Erich Widdecke, Geschichte der Haude und Spenerschen Zeitung. Berlin 1925.

Aufklärung 1—3, 7, 26, 40, 41, 67, 74, 76, 82
Ausstattungswesen 41, 44, 48, 49, 71

Beschort, Friedrich 9, 26, 44, 45, 51, 54, 55
Bethmann, Friederike 6, 9, 12, 25, 26, 30, 32, 50, 51, 85, 96
Birch-Pfeiffer, Charlotte 9, 62, 64, 69, 74, 97, 98
Brühl, Karl, Graf von 14, 43, 45, 48—54, 68, 73

Catel, Samuel 17, 36—37, 43, 57
Crelinger, Auguste, verwitw. Stich, geb. Düring 26, 37, 54, 55, 56—57, 62, 71, 73, 89

Dessoir, Ludwig 62, 63, 98
Devrient, Ludwig 42, 45, 48, 50—51, 54, 58, 96, 97
Döbbelin, Karoline 10
Döring, Theodor 62, 97
Drama
  Klassiker 27, 34—35
  französisches 15, 60, 67
  nationales 3, 15, 18, 20, 22, 24, 33, 59, 60, 63, 65, 67, 74, 84—85
  Schicksalsdrama 15, 27, 34, 35, 53
  Sitten- und Familiendrama 21—22, 26, 33, 67, 74, 83—84, 87, 92
  Tendenz- und Gegenwartsdrama 65—66, 67, 84, 87
Düring, Auguste s. Crelinger

Eßlair, Ferdinand 52, 96, 97

Fleck, Johann Friedrich 10, 25, 30, 58
Fleck-Schroeck, Luise 26, 54, 55, 97
Frankreich 2, 7, 10—11, 14, 15, 20, 24, 37, 42, 52, 60, 67, 86
Freytag, Gustav 62, 71, 75, 98

Gern, Albert 25, 29, 54, 67, 71
Goethe, Johann Wolfgang 9, 12, 16, 37, 48, 59, 66, 84, 88, 96, 97, 98
Grillparzer, Franz 53, 96, 97
Grua, Franz 54, 59, 62, 71, 97
Gubitz, Anton 14, 40, 41, 64, 72
Gutzkow, Karl 58, 60, 62, 65, 97, 98

Haase, Friedrich 73—74, 98
Hagn, Charlotte von 54, 56—57, 89, 97
Hardenberg, Minister 7, 8, 40, 43, 45, 46, 48
Hebbel, Friedrich 55, 60, 62, 65, 71. 74, 97, 98
Hülsen, Botho von 70—75

Iffland, August Wilhelm 9, 10, 11, 15, 17, 18, 22, 24—36, 44, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 62, 63, 64, 65, 67, 71, 73, 74, 86, 95, 96, 97, 98
Immermann, Karl 55, 60, 97
Junges Deutschland 3, 15, 67, 84

Kleist, Heinrich von 26, 32, 34—35, 97, 98
König Friedrich Wilhelm III. 6, 45, 60, 66
Königstädtisches Theater 12, 38, 54, 57, 99
Kotzebue, August 9, 27, 32, 34, 53—54, 96
Küstner, Theodor von 14, 61—69, 71, 88, 89

Laube, Heinrich 60, 62, 65, 97, 98
Lemm, Friedrich Wilhelm 9, 31, 45, 49, 51—52, 54, 55, 57, 89, 96
Lessing, Christian Friedrich 46, 47—48
Lessing, Gotthold Ephraim 9, 14, 16, 20—24, 63, 84, 92
Ludwig, Otto 71, 75, 98

Maas, Wilhelmine 25, 26, 37
Mattausch, Franz 26, 30—31, 45, 51, 96, 97
Merkel, Garlieb 8, 22—24, 44, 62, 92
Müllner, Adolf 27, 33, 35, 40, 44, 53, 94, 96

Nationaltheater 60, 72—74, 84, 86

Politik 39, 40—47, 61, 65—66, 76, 84
Publikum 17, 37, 60, 62, 64, 67, 72, 76, 87—88

Raupach, Ernst 55, 58—59, 66, 67, 68, 72, 97, 98

Rebenstein, Ludwig 25, 36, 45, 54, 96
Redern, Friedrich Wilhelm, Graf von 14, 54—59, 68
Romantik 1—2, 7, 22, 26, 34, 64—65, 87
Rötscher, Heinrich Theodor 62, 63, 65, 69, 70, 76, 91—92
Rott, Moritz 54, 57—58, 62, 71, 97

Schauspielkunst
deutsche 25, 52, 86
französische 51, 52, 86
Naturalismus 25—26, 30—31, 51—52, 54, 55, 64, 71, 73, 85, 86
romantische 87
Virtuosentum 54, 56—58, 73, 86
Weimarer Schule 26, 31, 49, 51—52, 63, 86
Schiller, Friedrich 26—27, 35, 36, 37, 84, 96, 97, 98
Schink, Johann Friedrich 16, 21—22, 77, 78
Schultz, Friedrich 9, 22, 47, 59, 60, 77, 94
Seydelmann, Karl 31, 54, 57—58, 59, 62, 63, 97
Shakespeare, William 27, 35, 62, 84, 86, 96, 97, 98
Spenersche Zeitung 11, 23, 27, 28, 42—47, 66, 76, 77, 81, 93—95
Stich, Berta 54, 56—57
Stich, Clara, spätere Frau Hoppe 54, 56—57, 62, 71, 89—90
Stich, Wilhelm 25, 56
Stich-Crelinger s. Crelinger

Tantieme 18, 61, 62—63, 73
Tieck, Ludwig 35, 62, 64, 97, 98

Uhland, Ludwig 71, 75, 98
Unzelmann, Wilhelm Ferdinand 10, 23, 26

Vossische Zeitung 12, 13, 23, 29, 36, 42—47, 66, 72, 76, 81, 82, 83, 95

Werner, Zacharias 9, 15, 27, 32, 53, 96
Wolff, Amalia und Pius 9, 26, 31, 47, 49, 51, 52, 62, 63, 96, 97

Zensur 39—46, 49, 62, 65, 67

Lebenslauf.

Am 10. Februar 1906 wurde ich, Karl Friedrich Pruskil, als Sohn des früheren Bergmanns und heutigen Steueroberwachtmeisters Reinhold Pruskil und seiner 1927 verstorbenen Ehefrau Anna, geb. Kockott zu Berlin-Schöneberg geboren und evangelisch getauft. Anfangs besuchte ich die Gemeindeschule. Das Reifezeugnis erhielt ich im Jahre 1926 an der Oberrealschule zu Spandau. Nach einjähriger Volontärtätigkeit an Stadtbüchereien begann ich an der Berliner Universität Germanistik und Theaterwissenschaft zu studieren. Durch eine längere Erwerbstätigkeit als Bibliothekar in den Jahren 1930—31 mußte ich mein Studium unterbrechen. Das Thema der Dissertation ergab sich aus meiner Mitarbeit am Theaterwissenschaftlichen Institut, dem ich als ordentliches Mitglied angehörte. Im Nebenfach bin ich Volkswirt.